UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00308880 4

Pour Jouer
La Comédie de Salon

GUIDE PRATIQUE DU COMÉDIEN MONDAIN

DU MÊME AUTEUR

(SOUS PRESSE)

LA PARODIE AU THÉATRE (Conférence)
LA PEUR AU THÉATRE (Conférence)

(EN PRÉPARATION)

PETITE PHYSIOLOGIE THÉATRALE
LE THÉATRE D'ÉPOUVANTE

1876-07. — CORBEIL. Imprimerie Éd. Crété.

ANDRÉ de LORDE
BIBLIOTHÉCAIRE A L'ARSENAL

Pour Jouer La Comédie de Salon

GUIDE
PRATIQUE
DU
COMÉDIEN
MONDAIN

PARIS
HACHETTE ET Cie
79, BOULEVd SAINT-GERMAIN, 79
1908

Droits de traduction et de reproduction réservés.

PN
2053
L6

A

la Baronne O. BOUWENS van der BOIJEN

en affectueux hommage

A. de L.

PRÉFACE

De la midinette à la femme du monde, du commis de nouveautés au club-man, du simple troupier au généralissime, il n'est personne que le théâtre ne fascine.

La conversation du salon s'alimente un peu de politique, passablement de scandales et de potins, toujours et inlassablement de théâtre. Que va-t-on jouer de nouveau ?... Avez-vous vu la dernière pièce ?... Quelle est votre impression ?... Comment y joue tel acteur ou telle actrice ?... Voilà les questions qu'on est sûr d'entendre poser dans n'importe quelle maison dont la maîtresse a un jour. Et quant à l'attrait que le théâtre exerce sur les petites gens, il suffit pour se convaincre

qu'il est infini, de regarder cette longue file de spectateurs qui, chaque soir, patiemment, par le vent et la pluie, font la queue aux guichets.

La vie de l'auteur dramatique, ses origines, ses manies, ses aventures; la vie des acteurs et des actrices, leurs vanités, leur luxe, leurs amours, leurs différends; la vie même des directeurs, leurs démêlés conjugaux, leurs embarras pécuniaires : voilà qui intéresse ardemment toutes les classes.

Et comme si les théâtres ne suffisaient même plus à contenter ce goût violent, la comédie de salon est plus que jamais florissante. Non seulement on veut voir jouer, mais encore on veut jouer soi-même.

Ce n'est pas d'aujourd'hui que date le théâtre de société : j'imaginerais volontiers que les Grecs le connaissaient, et en tout cas, chez nous, il existe depuis des siècles. Mais jamais la vogue n'en a été plus grande. On n'est pas à court, si l'on veut citer les salons où il est passionnément cultivé, et les acteurs mondains qui y ont acquis une renommée.

Mme Aubernon de Nerville, morte depuis quelques années, faisait représenter surtout des pièces inédites d'écrivains étrangers. Ce fut chez elle qu'on joua pour la première fois en France : *Jean Gabriel Borckmann*, où le comte Marcel de Germiny obtint, dans le rôle de Foldal, un si vif succès, aux côtés de Mme Robert de Souza et Trousseau, et de MM. Henri Borel et Jacques Sautereau ; et encore *Maison de Poupée*, puis *Flirtage* de Gyp et *Rabagas* de Victorien Sardou. Comme elle avait une scène tout installée sur laquelle donnaient deux vastes salons en enfilade, elle disposait ainsi d'une très belle salle de spectacle.

Mme Paul de Saint-Victor, la fille du grand critique qui continue les traditions de Mme Aubernon, et dont le salon est aujourd'hui le premier salon littéraire de Paris, monte, presque chaque année, des pièces inédites : Edmond Sée, avec *le Point* ; Paul Acker et Albert-Émile Sorel avec *Par Amour de Jacques* ; Claude Roland et moi-même avec *Hermance a de la vertu* ; MM. Tristan Bernard et Godfernaux, nous

y fûmes joués. Mme Trousseau, le comte de Germiny, le baron P. Despatys, MM. Henri Aubépin, de Bermingham sont les acteurs favoris de ce cénacle. Encore que le moi soit haïssable, me sera-t-il permis de dire que je tenais un rôle dans *Hermance a de la vertu* et que le comte de Germiny créa le rôle que quelques jours plus tard devait jouer au Gymnase l'éminent artiste Huguenet.

Une année, M. Tristan Bernard et sa femme se revélèrent d'excellents acteurs. On se souvient de la pantomime que mit en scène chez Mme Poirson, Félicia Mallet et qu'interprétaient Mme Pierre Girod, sa fille et MM. Royer et de Germiny. Chez Mme Godillot et chez Mme Gillou on monte des revues où joue le célèbre dessinateur Forain; chez Mme Guignard, Courteline lui-même a tenu le rôle de Boubouroche, dans la pièce qui porte le nom de ce malheureux et comique personnage.

Mme Hochon, la comtesse Edouard de Dreux-Brézé, la marquise de Barbentane, la comtesse de Beaulaincourt, la comtesse Amédée de Germiny, la

baronne Decazes, Mme P. Demoüy, la comtesse R. de Maupeou, la comtesse de Louvencourt, Mme T. Chartran, Mme Alice Nolte, la comtesse Ducos, à chaque saison, offrent ou offraient à leurs invités une comédie, une revue, ou une pantomime.

Chez Mme Madeleine Lemaire, chez Mme J. de Rezské, on monte des opéras. Et l'on vante partout le talent des actrices et des acteurs : Mmes A. Trousseau, Bertault, la vicomtesse A. Vilain XIV, Pierre Girod, L. Royer, la baronne A. de Fleury, Mme J. de Pomereau, Mlles Paulette de Saint-Victor, de Louvencourt, Dietz-Monnin, etc., MM. Racquez, James de Traz, Henri de Beauvoir, le comte de Mareuil, le comte de Bourboulon, le commandant Thil, le baron Paul de Coubertin, le comte de Thoisy, Méletta, et le plus doué sans conteste, le baron H. de Bermingham qui aurait fait, s'il était entré au théâtre, la plus belle carrière.

Naguère l'auteur dramatique bien connu, Robert de Flers, jouait beaucoup, et Georges Feydeau joue encore. Mais

parmi tant d'acteurs mondains, il en est un qu'il faut tirer hors de pair, dont le talent égale le talent des meilleurs professionnels et qui montre toujours un zèle infatigable : le comte Marcel de Germiny.

Il est amusant de rappeler quelques-uns des salons qui, au cours de l'année mondaine dernière, donnèrent la comédie. Rien ne saurait mieux prouver de quelle passion sont épris pour le théâtre les gens du monde.

A la salle Mors, où beaucoup de maîtresses de maison, qui n'ont pas d'appartements assez vastes, prient leurs amis de venir, le baron Despatys se montre dans *le Légataire universel*, une fois de plus, un acteur remarquable, et Mme Bertault joue *le Pardon* de J. Lemaître avec un talent plein de grâce et de force.

Avenue Hoche, c'est M. A. de Ferry qui fait représenter un acte charmant dont il est l'auteur : *Comme on aime*, et qu'interprètent Mmes Trousseau, P. Girod, et MM. de Germiny et de Bermingham. La duchesse de Bellune monte une revue du duc de Bellune : *Dans la Lune*. Les ac-

trices sont la comtesse de Gerson, la comtesse de Poligny, la vicomtesse de Trédern, Mlle Marie-Hélène d'Armstrong, la marquise de Grasse, les comtesses de Nedde, de Lambertye, de la Jonquière, Lefèvre des Loges, Clarac Duvivier, Dussaud, Hutin ; Mlles Deshays, de Pressack, Lenormand, de Chauveau ; les acteurs sont les comtes de Poligny, de la Pastellière, de la Chardonnière, des Cheises, de Simony, MM. de Lormais, Pierre Margueritte, Juge, etc. Mme Ferdinand Périer offre à ses invités *Griselidis*, avec, pour interprètes, Mlles Marie-Thérèse Périer, Frévalles, Tricou, MM. de Bermingham, Jean Worms, Bourdel, Joseph Périer. Mme Clara Duvivier réunit dans un à-propos de Gandillot et Louis Varney les refrains les plus célèbres d'Offenbach. M. Marcel de Germiny interprète une trentaine de fois, avec Mlle Rosa Syma, dans les salons les plus fameux de Paris : *la Sauterelle*, un acte très drôle de Grenet Dancourt.

La baronne de la Tombelle, qui est, sous le pseudonyme de Camille Bruno, un de nos plus distingués écrivains, et

qui joue la comédie aussi bien qu'elle l'écrit, donne souvent chez elle, ou jadis chez Mme de la Coux de Marivault, sa mère, des représentations charmantes où conférencient, avec talent et esprit, notre distingué confrère M. Eddy-Levis ou l'avocat bien connu M. Le Foyer.

Mme Juliette Adam enfin remet, cet été, en honneur, les charades dans sa ravissante propriété de Gif, à l'entrée de la vallée de Chevreuse. Mon Dieu oui, la charade comme dans le vieux temps, et comme dans les vieux châteaux de province où l'automobile n'a pas encore pénétré. « Il y a sur la terrasse, écrit « notre spirituel confrère M. Paul Acker, « tout près d'un petit atelier de peinture « et d'une salle de billard, un minuscule « théâtre, presque un théâtre de verdure, « avec le cadre qui l'entoure ; la salle de « spectacle renferme une trentaine de « chaises et l'on n'y étouffe pas, car elle « est en plein air.

« Le rideau se lève. Mme Adam est en « scène, avec deux ou trois de ses invités. « La charade commence : les acteurs sont « pleins d'entrain et s'amusent autant que

« les spectateurs. Arrive le moment où il « faut deviner. Moment cruel : rien n'est « plus pénible que de deviner une « charade, surtout si elle a été jouée avec « adresse. Que de réponses fausses, que « de rires ironiques, que de confusion ! « Et, soudain, une voix jette un mot : « c'est le mot de la charade. Tous se « retournent vers le devin, l'applaudis- « sent, l'acclament et, durant quelques « secondes, lui donnent la joie d'être « caressé par les rayons de la gloire. »

Il n'est pas de distraction plus aimable que la comédie de salon, et, puisqu'on prétend qu'il faut le plus possible s'amuser en s'instruisant, il n'en est pas qui réalise mieux ce sage et antique précepte. Or, pour tout jeu, il se publie des manuels fort détaillés. La comédie de salon est autre chose qu'un jeu ; c'est un art, et cet art, on a négligé de procurer les moyens de le pratiquer. Il n'existe en effet aucun volume qui traite spécialement et complètement d'un sujet auquel s'intéressent tant de personnes. La comédie de salon a produit d'excellentes petites pièces et révélé des acteurs étonnants comme le comte Mar-

cel de Germiny, le baron H. de Bermingham, le baron Despatys ; Mlle Paulette de Saint-Victor et Mlle Juliette Dietz-Monnin.

On a écrit des milliers de livres didactiques sur le théâtre à la ville, on n'en a écrit aucun sur le théâtre de société. Quelques articles, quelques études courtes et insuffisantes, et c'est là toute la bibliographie. Or, si l'on songe à tout ce que comporte la représentation, chez soi, d'un simple petit acte : le choix de la pièce d'abord, la distribution des rôles, la méthode pour les apprendre, les répétitions, la mise en scène, la construction sommaire d'un théâtricule, l'arrangement de la salle de spectacle, la science du maquillage, de l'habillement, et cent autres questions aussi importantes... on conviendra qu'il est impossible de s'improviser directeur et acteur, et qu'il est nécessaire de posséder une manière de guide.

C'est ce guide que nous voudrions être. Auteur dramatique et surtout aussi Bibliothécaire attaché à la bibliothèque de l'Arsenal, nous croyons réunir une cer-

taine expérience et une certaine érudition du théâtre.

Il nous est en outre souvent arrivé de jouer la comédie dans le monde. Nous avons donc cru devoir rassembler dans ce petit livre, et ce que nous a appris la pratique continuelle et déjà ancienne des planches, et une documentation puisée aux meilleures sources. Pour ce travail nous avons suivi la méthode la plus naturelle. Vous voulez, je suppose, monter une comédie chez vous : comment allez-vous vous y prendre ? Il vous faudra tout d'abord choisir la pièce. Quelle pièce est-il préférable de choisir ? La pièce choisie, comment la monterez-vous ? En premier lieu, vous distribuerez les rôles à vos acteurs, puis le régisseur commencera les répétitions, et les acteurs apprendront leurs rôles. De là des conseils sur la fonction du régisseur, sur la manière d'apprendre un rôle, sur la manière de corriger les défauts de la voix ou de vaincre la timidité et la peur.

Mais ce n'est pas tout que de répéter ; il faut monter un théâtre, car bien rares sont les heureux privilégiés qui possèdent

un vrai théâtre chez eux. Comment installe-t-on une scène, une rampe, des coulisses, des loges, un rideau, des décors? Comment imite-t-on les bruits de coulisse : tonnerre, pluie, grêle, neige, cris d'animaux, vent, etc... Faut-il des programmes? faut-il des affiches? Le théâtre est construit, la pièce est apprise. Elle sera représentée ce soir. Vos acteurs savent-ils se grimer? Il est probable que non. Voilà donc tout un petit traité facile sur le maquillage, afin qu'ils puissent faire leur figure, se vieillir, se rajeunir, se grandir, porter barbe, moustaches, favoris, et avoir des rides. Savent-ils enfin se costumer? Il semble que rien n'est plus aisé. Détrompez-vous, on ne s'habille pas à sa guise. Le costume doit toujours suivre la situation. Enfin, nous avons mis à l'appendice un certain nombre de renseignements, qui, pour être secondaires, n'en sont pas moins nécessaires, tels que la signification de certains mots d'argot dramatique, une étude sur le Conservatoire, l'enseignement des professeurs, une bibliographie sur le costume, etc..., etc...

Si nous avons pu rendre ainsi quelque service à tous ceux qui aiment la comédie de société et s'y adonnent, nulle récompense ne nous sera plus chère. Tout en cherchant les documents qui devaient instruire ses lecteurs, le bibliothécaire de l'Arsenal ne pouvait oublier qu'il avait en lui un auteur dramatique qui a déjà donné à l'art théâtral quinze années de sa vie et qui doit à la littérature ses joies les plus vives.

A. de L.

Pour Jouer
La Comédie de Salon

INTRODUCTION

Sous ce titre, il faut entendre une sorte de petit *Cours théâtral*, ou, pour remplacer par un terme plus modeste cette étiquette prétentieuse de *Cours théâtral*, une *causerie* sur la *comédie de salon*.

Nous essaierons de donner ici, le mieux que nous pourrons, d'utiles conseils aux amateurs sur la manière de *monter* une comédie et sur la manière de la *jouer*. En les faisant profiter de notre expérience, nous aurons le plaisir, s'ils veulent bien nous croire, de leur épargner bien des essais inutiles, bien des ennuis, et d'écarter de leur route les mille petites difficultés qui surgissent au dernier moment lorsqu'il s'agit de mettre en scène, sur les planches d'un théâtre improvisé,

la moindre saynète, ou la plus facile, la plus simple des comédies.

Donc, sans autre présentation et sans autre préambule, nous frappons les trois coups et nous levons la toile sur cette causerie.

On raconte qu'un *musulman* voyageant en *France* fut invité à une magnifique soirée suivie d'un grand bal.

Lorsqu'il fut sur le point de partir, on lui demanda quelles étaient ses impressions.

« Je suis, répondit-il, stupéfait que des gens assez riches pour payer des danseuses se fatiguent eux-mêmes à ce pénible exercice. »

Quelques esprits maussades et jamais contents jugent la *Comédie de salon* à la manière de ce bon Turc. Quoiqu'elle n'ait pas besoin d'être défendue et que nous ayons déjà énuméré dans notre préface les justes raisons de son succès, citons ce très joli passage de M. Raselti qui, il y a quarante et quelques années, écrivait à ce propos :

« On a raillé, décrié la comédie de salon.
« On n'a pas tari d'épigrammes contre ceux
« qui s'adonnent exclusivement au théâtre et,
« sans en faire leur métier, affrontent le feu
« de la rampe et cherchent des plaisirs et des
« succès dans des travaux scéniques.

« La critique est, du reste, sans portée « pour juger de ces réunions intimes qui « échappent à l'appréciation publique.

« Trop de gens, et des plus intelligents, « sont intéressés à la réussite de ces essais « pour que la raillerie de quelques-uns ait « beaucoup de chance de succès. »

M. Raselti avait raison. Nous sommes avec lui. Quoi qu'on dise ou fasse, la comédie de société tiendra toujours la place la plus importante dans nos fêtes. Plus on ira, plus les comédiens amateurs se perfectionneront dans l'art de bien dire et de bien jouer, et plus les gens du monde qui sont aussi des gens d'esprit, chercheront à occuper aimablement leurs loisirs en écrivant, pour les salons, de très amusantes petites pièces.

Déjà, comme nous le raconte encore M. Raselti, au XVIIe *siècle*, époque de la toute complète splendeur du théâtre de société, il s'était formé des troupes d'acteurs-amateurs qui acquirent bientôt une extraordinaire célébrité.

L'une était installée à l'*hôtel de Jabrach*, rue *Saint-Merry* ; elle eut l'honneur de nous donner le plus grand tragédien du temps : *Lekain*.

La seconde donnait ses représentations à l'*hôtel de Clermont-Tonnerre*, au *quartier du Marais*.

La troisième enfin à l'*hôtel de Soyecourt*, au faubourg *Saint-Honoré*.

Ces trois troupes d'amateurs obtinrent un succès tel que les comédiens ordinaires du roi en furent effrayés, et que, sur leurs pressantes demandes et supplications, les représentations furent momentanément suspendues.

Quant aux salons qui offraient alors l'hospitalité à la comédie, c'étaient ceux des illustres parmi les illustres, ceux des *Condé*, des *Vendôme*, de *Madame de Bouillon*, de la *Duchesse de Villeroy*, de la *Présidente Legay*, chez qui se révéla la grande tragédienne *Adrienne Lecouvreur*.

Parmi les amateurs célèbres il faut citer le *Roi-Soleil* lui-même, *Louis XIV*, qui, avec les plus grands personnages de la Cour, figurait, à Versailles, dans les ballets de *Benserade*, et dans les divertissements de *Molière*.

Voltaire fut lui-même un excellent comédien.

A *Ferney* et, auparavant, à *Paris*, rue *Traversière*, il avait fait établir un petit théâtre dont il surveillait très attentivement toutes les répétitions.

Dans *Rome sauvée* il joua le rôle de *Cicéron*. Très méticuleux sur la mise en scène, il instruisait lui-même les acteurs

(c'étaient pour la plupart des amateurs) qui jouaient avec lui.

« Un jour, raconte *Lekain*, nous répé-
« tions chez lui, rue Traversière, la tragédie
« de *Mahomet*; je remplissais le rôle de
Seïde.

« Une jeune demoiselle, fille d'un procu-
« reur au Parlement de Paris, jouait le
« personnage difficile de *Palmyre*.

« Elle avait tout au plus quinze ans; elle
« était très intéressante; elle était aussi fort
« éloignée d'exhaler les imprécations qu'elle
« vomit contre *Mahomet* avec la force et
« l'énergie que la situation de son rôle
« exigeait.

« *M. de Voltaire*, pour lui montrer
« combien elle était éloignée du sens de ce
« rôle, lui dit avec douceur : « Mademoiselle,
« figurez-vous que *Mahomet* est un imposteur,
« un fourbe, un scélérat qui a fait poignarder
« votre père, qui vient d'empoisonner votre
« frère, et qui veut absolument se faire aimer
« de vous. Si tout ce petit manège vous fait un
« certain plaisir, vous avez raison de le
« ménager comme vous le faites; mais, si
« cela vous répugne jusqu'à un certain point,
« voilà comment il faut s'y prendre. » — Et
« *M. de Voltaire*, joignant l'exemple au
« précepte, répète lui-même cette impré-

« cation et parvient à faire de cette demoiselle « une actrice intelligente et très agréable. »

Parmi les comédiennes-amateurs célèbres, citons encore *Madame de Pompadour*, qui dans ses petits appartements de *Bellevue* faisait représenter le *Devin du Village*, opéra en un acte de *Jean-Jacques Rousseau*. Elle y remplit le rôle de *Colin*.

Pendant les merveilleuses fêtes de *Trianon*, les plus grands personnages de la cour représentèrent *le Roi et le Fermier*, la première pièce jouée sur le théâtre de Trianon par la reine et sa société.

Il sera peut-être agréable au lecteur de savoir la composition de cette affiche, restée historique.

PERSONNAGES.	ACTEURS.
Le Roi.....	M. le Comte D'ADHÉMAR.
Richard.	M. le Comte DE VAUDREUIL.
Un garde....	M. le Comte D'ARTOIS.
Jenny.....	La REINE.
Betty.....	Mme la Duchesse DE GUISE.
La mère.....	Mme Diane DE POLIGNAC.

C'est à cette fameuse représentation qu'un spectateur se serait, raconte-t-on, écrié : « *Il faut convenir que c'est royalement mal joué.* »

Sous le *Consulat* et l'*Empire*, la comédie de salon fut encore très en vogue.

Joséphine et l'*Empereur* aimaient beaucoup ces sortes de récréations.

L'*Impératrice*, elle-même, joua la comédie plusieurs fois à *Saint-Cloud*, et l'on prétend que *Napoléon* la siffla impitoyablement comme *Louis XVI* avait, dit-on, sifflé *Marie-Antoinette*.

Vers 1835, les spectacles de société triomphent de plus belle à l'*hôtel de Castellane*, aux merveilleuses réceptions de *Compiègne*, à *Nohant*, chez *Mme George Sand*.

De nos jours, enfin, on sait que leur succès n'a point diminué, bien au contraire.

Chapitre I

Choix de la Pièce
Régisseur
Metteur en Scène
Distribution

Entrons plus avant dans le sujet et abordons la question qui nous intéresse, à savoir : comment on organise une représentation chez soi.

Nous habitons la ville, la mer ou la campagne, et nous voulons nous distraire en jouant la comédie.

Nous avons autour de nous des jeunes gens et des jeunes filles qui ne demanderont qu'à nous aider en cette agréable tâche. Nous jouerons donc la comédie, cela est décidé. Nous pouvons même d'ores et déjà en prévenir nos amis en leur envoyant ce petit carton au libellé bien connu : « Monsieur et Madame X... prient M.... de vouloir bien leur faire le plaisir de venir passer chez eux la soirée

du.... ». Et tout au bas, faisons imprimer en caractères malicieusement différents, qui accrochent le regard : *On jouera la comédie.*

Nous sommes maintenant sûrs de notre public.... Au travail donc, pour être sûrs aussi de notre spectacle !

Tout de suite, au début, nous voici très perplexes, très embarrassés. — Que jouerons-nous ? Un drame ? une comédie ? de la prose ? des vers ? une pièce en plusieurs actes ? une saynète ? En costume ? en habit de ville ? A deux personnages ? à plus ?

Le choix à faire est des plus importants, car le succès de la soirée en dépend presque entièrement.

Savoir choisir, tout est là.

C'est affaire de goût, de tact, d'appréciation.

Il ne faut point se hâter. On ne peut indiquer ici avec une grande précision comment on fait un bon choix. Le choix varie à l'infini et dépend du salon, de l'espace mis à la disposition du théâtre, des amateurs qui veulent bien prêter le concours de leur bonne volonté, de la quantité et de la qualité des invités, de leurs préférences pour tel ou tel genre de pièce, de la mode et même de la saison !

Il est préférable toutefois :

1° *De choisir une comédie à très peu de personnages :* cinq ou six au plus.

Les autres comédies sont très difficiles à monter pour des amateurs, même si l'estrade sur laquelle ils doivent jouer se trouve suffisamment grande et large.

Il y a pour la mise en scène de ces pièces de sérieux obstacles que les gens de métier, seuls, peuvent vaincre.

2° *De la choisir en un acte, et un acte d'une durée moyenne.* — Une pièce ordinaire ne doit pas dépasser quarante minutes. Si on tenait à avoir un spectacle plus corsé, il vaudrait mieux, dans l'intérêt de la soirée, jouer deux petites comédies en un acte qu'une seule très longue ou qu'une comédie en deux actes.

D'ailleurs, les pièces en deux actes faciles à monter en société sont très rares à dénicher.

Quant aux comédies en trois actes, il n'en existe presque pas pour salon. Comme elles sont tirées du répertoire de nos grandes scènes, le sujet en est la plupart du temps scabreux; elles demandent, pour être jouées par des amateurs, un travail trop assidu, trop sérieux, exigent un trop grand nombre de répétitions, et, transformant une simple récréation de l'esprit en une véritable fatigue, lassent bien vite les acteurs mondains.

On joue la comédie dans l'unique but de s'amuser. Il serait fastidieux de se donner un mal énorme pour représenter une seule fois,

devant d'indulgents amis, une pièce qu'ils applaudissent toujours, malgré tout, mais dont ils ont complètement oublié jusqu'au titre dès le lendemain.

Notre choix s'est porté, supposons-le, sur la très amusante pièce de Labiche : *Les Deux Timides*.

Aussitôt nos acteurs et actrices se réunissent; la pièce est lue à haute voix, et, suivant l'âge, les aptitudes, l'expérience de chacun, l'un d'entre eux que nous instituons notre *régisseur et metteur en scène* distribue les rôles et fixe la première répétition. — Au théâtre, le *régisseur* a un rôle des plus importants, et sa besogne est des plus compliquées. C'est lui qui veille à la *mise en scène*, qui compose le *répertoire*, qui applique les *amendes* aux artistes en retard ou absents sans raisons valables, qui harangue le public dans les cas de trouble, de réclamation, etc., etc....

Il surveille et guide les études, règle la marche scénique, indique à chaque acteur la place qu'il doit occuper.

C'est lui qui s'inquiète de savoir si chacun est prêt, si on peut commencer, qui inspecte les coulisses pour en chasser les indiscrets et les importuns, qui crie : *Place au théâtre*, frappe les trois coups, et fait lever le rideau.

C'est lui aussi qui remonte le moral de

ceux qui ont peur et qui souvent, au moment décisif, les pousse en scène en leur soufflant le commencement de leur rôle oublié dans le trac d'un premier début.

Le régisseur est au théâtre un personnage considérable par les services qu'il rend.

Quoique de moindre importance dans le modeste spectacle que nous organisons, il nous est également de *première nécessité*, surtout s'il a déjà joué la comédie, s'il a une certaine habitude des planches.

Comme c'est à lui qu'il faudra obéir aveuglément, il doit avoir autant que possible de l'autorité.

C'est pour cela que dans beaucoup de salons on choisit, pour faire répéter et mettre en scène, un acteur de métier ou un professeur de diction.

Ce dernier parti est évidemment le meilleur, surtout lorsque des amateurs veulent représenter des pièces difficiles ou tirées du répertoire de nos grands théâtres.

La comédie jouée ainsi d'après les leçons, les indications d'un professionnel, marche à souhait, obtient sûrement du succès.

Mais le secours d'un acteur ou professeur n'est point indispensable, et bien des amateurs, pour peu qu'ils aient le goût du théâtre, apprendront d'eux-mêmes, et très vite, à être

excellent metteur en scène et à corriger chez les autres les défauts les plus choquants.

3° *De faire porter son choix sur une pièce en prose.* — Le vers exige une sûreté de diction dont la prose se passe.

Avec du naturel, de la mémoire, de la bonne humeur, un amateur peut toujours s'en tirer et causer même grand plaisir aux auditeurs les plus difficiles.

Mais quoi de plus pénible, de plus horrible à entendre que des vers monotonement récités, estropiés souvent, enjambant toujours les uns sur les autres, déclamés avec une emphase ridicule ou dits avec une simplicité qui devient vulgarité et leur enlève tout leur charme!

4° *De laisser de côté les comédies dramatiques*, pour les mêmes raisons de difficulté. Il vaut mieux s'attaquer à une pièce gaie, mais d'une gaîté distinguée, fine, de bon aloi et de bonne compagnie.

Les grosses plaisanteries peuvent amuser un moment; mais le plus souvent, maladroitement exagérées par des amateurs inexpérimentés, elles arrivent à choquer et à gêner les invités.

Le rire des invités n'est pas toujours une preuve de leur amusement ou de leur approbation.

Pour Jouer la Comédie.

Nous avons eu maintes fois l'occasion de constater le contraire.

Certain amateur, peu versé en l'art de jouer la comédie, avait un jour, dans une pièce de Labiche, tellement gesticulé, grimacé, crié, jonglé avec les chaises, les accessoires, que le public, pourtant très bienveillant, ne put s'empêcher, à la vue de ce grotesque, d'être pris d'un fou rire qui dura d'un bout à l'autre de la représentation.

En sortant de scène, notre jeune comédien, très fier de son succès, nous dit en passant devant nous : « *Ça a assez bien marché.... On m'a toujours dit que j'avais des dispositions !* »

Quelque temps après, nous apprîmes que le malheureux, plantant là ses occupations ordinaires, s'était présenté au Conservatoire, où il fut, est-il nécessaire de le dire, impitoyablement refusé.

Nous nous étendrons plus tard sur le choix du costume. Il est très agréable d'avoir sous les yeux de jolis travestissements....

Cela sort un peu de la banalité du *moderne*, donne à la pièce de l'attrait, de la couleur, du relief et ajoute à l'illusion du spectateur. Mais, pour produire tout l'effet voulu, le costume exige la *rampe*, c'est-à-dire l'éclairage *par le bas*.

Ne nous occupons pas non plus, pour le moment, de cette importante question de la *rampe*. Nous y reviendrons plus tard avec force détails.

Le régisseur, dont nous avons esquissé le rôle, doit se sacrifier entièrement, c'est-à-dire *ne pas jouer dans la pièce qu'il fait répéter*.

Il pourrait, à l'extrême rigueur, remplir un petit rôle, mais nous lui conseillons, dans l'intérêt du spectacle qu'il monte, de n'avoir d'autre occupation que celle, déjà considérable, de faire jouer les autres et de les mettre en scène.

Sous sa direction, les répétitions commencent donc. Dix répétitions, si on travaille sérieusement, sont largement suffisantes pour préparer une comédie en un acte.

Si elles dépassent ce nombre, nos acteurs amateurs se fatiguent, font de la mauvaise besogne, gâchent le temps, s'énervent et ne progressent plus.

Chapitre II

Répétitions
Manière d'Apprendre

Les *première*, *deuxième* et *troisième* répétitions doivent être exclusivement *consacrées à apprendre le texte.*

Sur la scène du petit théâtre, ou bien en un autre endroit si les tréteaux n'ont pu être disposés à l'avance, la brochure à la main, chaque acteur *lit* son rôle pour la mémoire.

(Nous supposons ici — ce qui est fréquent — que nos acteurs mondains n'ont point le temps d'apprendre entièrement chez eux.)

Inutile de s'occuper encore de l'*intonation*, du *mouvement*, du *jeu*.

Dès la quatrième répétition, chacun doit imperturbablement savoir son rôle, et on passe alors à la mise en scène.

Nous donnerons même au régisseur le conseil de retirer, dès le commencement de cette répétition, leurs brochures aux artistes.

Lui seul gardera la sienne et pourra souffler à ceux dont la mémoire ferait défaut. *Bien savoir le texte* est d'une importance capitale. On ne joue pas convenablement si on a des défaillances de mémoire.

Dazincourt a dit qu'un des plus beaux présents que la nature puisse faire à un comédien, c'est la *mémoire*. Si elle lui est infidèle, le personnage qu'il représente disparaît, on ne voit plus que l'acteur.

Et après lui, la grande comédienne *Clairon* a ajouté : « Sans une mémoire dévorante, sûre, inaltérable, il serait impossible que le comédien pût unir des études profondes à ses travaux journaliers. »

Plus que les acteurs de métier, les amateurs-comédiens doivent apprendre et savoir.

Autrement ils se troublent, bafouillent — c'est-à-dire, en langage de théâtre, prononcent sans netteté, parlent trop rapidement — sautent des mots, des phrases, des scènes entières, mettent dans l'embarras leurs partenaires, qui, ne retrouvant pas leurs répliques, restent bouche bée, démontés, perdus....

Dans ce désarroi, un bon souffleur serait même impuissant à remettre les choses en bon état, car l'affolement est tel qu'il empêche nos comédiens d'entendre ce qu'on leur souffle, et il ne reste plus qu'à baisser la toile.

Pour Jouer la Comédie.

Un jour, dans un salon où pour la première fois il jouait la comédie, un amateur, dès le commencement de la pièce, manqua totalement de mémoire.

Sur une réplique à peu près pareille comme mots et comme idée, il sauta de la première scène à la dernière, subitement.

Ses partenaires, qui n'étaient pas de force à sauver la situation, le suivirent, et au milieu de la stupeur générale la pièce, qui devait durer trois quarts d'heure, s'acheva en *trois minutes*.

Puis les spectateurs prirent le bon parti, se mirent à rire, et l'un d'eux, aimable farceur, cria tout haut : *Bis !*

Nos acteurs, prenant cette ironie au sérieux, recommencèrent, et cette fois menèrent à bonne fin le spectacle.

De semblables incidents sont fâcheux, et il est facile de les éviter avec un peu de travail (nous laissons naturellement de côté ceux dont la mémoire très mauvaise est rebelle à tout effort).

Il y a deux manières d'apprendre.

Les uns apprennent leur texte en répétant chaque mot tout haut, des milliers de fois, à la façon d'une mécanique.

Le son pénètre à la longue dans l'oreille et y laisse une image rythmique. La manière est enfantine, inintelligente.

Comment apprendre son rôle.

Par ce procédé, on arrive à savoir, mais jamais bien, et en tout cas ce qui se case ainsi dans la mémoire y reste pour bien peu de temps. *Savoir par cœur, ce n'est pas savoir*, a dit Montaigne, *c'est tenir ce qu'on a donné en garde à sa mémoire.*

Une pièce de théâtre a besoin d'être travaillée, sue autrement. Et c'est cette deuxième manière que nous recommandons.

On doit d'abord *lire* la pièce attentivement, tout entière, une dizaine de fois, — par pièce nous comprenons ici le *rôle* qu'on va jouer ; — puis on prend chaque phrase de son texte et on la *pense*, c'est-à-dire qu'ayant regardé sur la brochure la *réplique* des autres rôles, on cache la *sienne* avec la main et on s'efforce d'en deviner le sens exact en se demandant ce qu'on aurait bien mis dans la bouche de son personnage si on eût été l'auteur de la comédie.

Ce travail de recherche, corrigé par le vrai texte qu'on regarde de temps à autre lorsqu'on ne trouve pas ou qu'on trouve mal, est le meilleur de tous.

Sous ces efforts, la mémoire se développe extraordinairement, et, en peu de temps, on sait un rôle, le plus long fût-il, de façon imperturbable.

Il nous semble intéressant de citer quel-

ques opinions, recueillies par Hérault de Séchelles, sur la meilleure manière d'apprendre :

« Trois opérations graveront dans votre esprit ce que vous exigez de lui qu'il retienne ; d'abord, bien concevoir ; ensuite, raisonner chaque chose; enfin, relire souvent son écrit.

« Cependant, il arrive souvent de relire dix fois la même chose et de sentir qu'elle n'entre point dans la tête, quoiqu'on entende tous les mots. Il semble qu'il en devrait être autrement, puisque l'écriture donne un corps aux idées. Je crois en saisir la cause. C'est qu'on veut se remplir de l'écriture avant de se remplir de la chose même.

« Quand on compose, les idées naissent, l'écriture vient ensuite qui les réalise, et les idées se retiennent. Vous voyez que l'écriture n'est ici qu'en second ; au lieu que, lorsqu'on apprend par cœur, l'écriture se présente d'abord, et pour peu que l'esprit sente l'intérêt s'affaiblir, il a beau être à l'écriture, il n'est plus à la chose. Le travail de la mémoire est donc précisément le même que celui de la composition.

« Lekain, pour apprendre un rôle, le lisait deux fois le matin, deux fois le soir, il le lisait ainsi pendant longtemps, et ensuite il apprenait les vers.

« J'ai ouï dire à Larive qu'il avait étudié longtemps ses rôles, couplet par couplet. Cette

manière le fatiguait beaucoup ; il en a imaginé une autre dont il se trouve mieux : c'est de lire dix fois, vingt fois un rôle tout entier, sans même l'apprendre ; il suffit de le comprendre. Cette méthode est la même que celle dont j'ai parlé : l'analyse ; saisir l'ensemble ; elle fortifie la tête. La liaison des idées, dit très bien Condillac, est le principe de la mémoire. Elle dépend donc principalement de l'ordre et de l'analyse que l'on met dans ses idées. *Le meilleur genre de mémoire et le plus sûr est celui qui consiste à faire de la mémoire avec du jugement.* »

Mais la mémoire ne suffit pas au comédien, ni même certains autres dons ; il faut dans ce métier, peut-être plus que dans tout autre, un long apprentissage, un labeur de tous les instants.

Qu'on nous permette d'extraire d'une étude d'Alphonse Daudet sur l'*Art du comédien* les lignes suivantes :

« Jeunes gens, au théâtre, il ne suffit pas d'avoir des dons naturels. Les dons sont peu de chose, s'ils ne sont pas étayés par un travail acharné, continu, une préoccupation artistique de tous les jours, de toutes les heures. Certainement qu'une voix bien timbrée, bien

posée, une physionomie expressive, vaudront toujours mieux que les fortes études. Seulement gare au comédien qui s'en tient à la nature; son talent est condamné d'avance et frappé de stérilité.... Malheureusement, il faut en convenir, les comédiens qui travaillent sont rares; aussi y en a-t-il fort peu de bons. Quand on débute, on commence par montrer beaucoup de zèle, mais on se relâche aussitôt qu'on croit avoir gagné sa place au soleil, comme s'il n'était pas cent fois plus difficile de la garder, de la défendre, que de la conquérir....

« Il faut que le comédien travaille consciencieusement, mais pourtant il ne doit pas abuser du travail; là encore est l'écueil à éviter. Il y a les subtils, les abstracteurs, ceux qui en cherchent trop long entre le blanc des lignes et finissent par s'y égarer; ceux qui, à force de fouiller, de creuser un rôle, le percent de part en part, sortent de l'autre côté, ne s'y retrouvent plus du tout.... »

Alphonse Daudet examine ensuite les différentes méthodes de travail de certains comédiens :

« Si, par hasard, un soir de grand répertoire, vous entriez dans la loge de M. Coquelin aîné au moment de l'entr'acte, vous la trouveriez pleine de bruit, de mouvement, de lumière

Mascarille est là, fringant et tumultueux comme à la scène. Il va, vient, gesticule, se démène, rit de son large rire fendu jusque derrière la tête, fait trembler les vitres avec sa voix de clairon.... A le voir bondir, tourbillonner comme un écureuil en cage, on sent que le comédien veut garder sa verve allumée d'un bout de la soirée à l'autre, rester au même diapason de gaîté endiablée et retentissante.... Tout le temps qu'a duré l'entr'acte, sans en avoir l'air, il n'a pas cessé de penser à son rôle, il n'a pas même cessé de le jouer.

« En sortant de la loge de Coquelin, si vous étiez entré chez M. Delaunay, vous auriez trouvé l'artiste presque toujours seul, assis devant sa glace, son Molière ouvert à côté de lui sur le marbre de la toilette. Le gaz est baissé pour ne pas fatiguer les yeux du comédien, qui, en faisant « sa tête » avec un soin minutieux, repasse son rôle, médite ses effets et reste là pensif, ému, comme s'il jouait pour la première fois de sa vie. De cette méditation quasi religieuse vont jaillir tout à l'heure ces élans de passion vraie, ces cris admirables de justesse qui semblent improvisés, nés de la situation même, tandis qu'ils sont le produit de l'étude et de la réflexion.... N'est-ce pas qu'il suffit d'avoir vu ces deux acteurs dans leur loge pour comprendre qu'ils arri-

vent au même but par des voies différentes et que leur méthode de comprendre ne devait pas plus se ressembler que leur nature ? »

On ne saurait assez apprendre au public ce qu'il y a d'efforts, de travail caché sous cet art du comédien, en apparence si heureux, si facile.

Et surtout on ne saurait assez mettre en garde les jeunes gens qui veulent entrer au théâtre et les avertir des difficultés du métier. Beaucoup se font comédiens pour le costume, par vanité, paresse, besoin de parader, embarras de savoir que faire; aussi il faut les voir à l'avant-scène!... De malheureux garçons qui bredouillent en parlant, marchent de travers, ne savent que faire de leurs mains dès qu'ils ne les ont plus dans leurs poches! Et les femmes donc! Des poupées articulées qui ont gardé le geste et l'attitude donnés par leur professeur; de vraies reines de féerie dont il est impossible de tirer une intonation à peu près juste! Rien de naturel, de jeune, de spontané, d'intelligent.

Or ce sont précisément ces comédiens-là qui ne travaillent pas, qui ne sont jamais en scène, jamais à la réplique et qu'on entend

perpétuellement ricaner dans quelque coin des coulisses ou du foyer. C'est cette race de faux artistes qu'il serait bon de dégoûter du théâtre ; et l'on y parviendrait peut-être en leur donnant cette conviction que, même pour devenir un comédien médiocre, il faut travailler énormément.

Nous voici à la *quatrième* répétition.

Celle-ci doit être exclusivement réservée *à la mise en scène*, c'est-à-dire aux entrées et sorties des personnages, à leurs différents mouvements — s'asseoir, se lever, se diriger vers tel côté, prendre tel accessoire, etc...

Le régisseur doit régler tout cela, et pour ne point oublier le lendemain ce qu'il a décidé la veille, il le note sur sa brochure au moyen des abréviations suivantes :

G — (gauche). D — (droite). *Il prend toujours ces indications de la scène, et non de la salle, c'est-à-dire qu'il se place pour désigner les mouvements dans la situation des acteurs. Et comme, pour les voir et les conseiller, il se met dans la salle, en face d'eux, sa droite devient leur gauche et vice versa.*)

P — (*passade* — ce qui signifie, dans la langue du théâtre, traverser la scène, passer

devant tel ou tel personnage pour se diriger de tel ou tel côté).

R — (*remonter* — c'est-à-dire aller vers le *fond*).

A — (*avancer* — c'est-à-dire venir sur le *devant* de la scène).

Puisque nous en sommes aux expressions de théâtre, disons que *côté cour* signifie le côté de la scène situé à la *droite* du spectateur, et le *côté jardin* le côté de la scène qui se trouve à la *gauche* du spectateur.

Grâce aux signes ci-dessus indiqués, le metteur en scène saura s'y retrouver, même si les répétitions étaient interrompues quelque temps pour une cause ou pour une autre.

Les *cinquième*, *sixième et suivantes* répétitions sont consacrées à la *diction* et à l'*intonation*.

Chapitre III

La Diction
Les Défauts de Prononciation
L'Articulation
L'Inflexion

La *diction* est l'art de parler correctement, c'est-à-dire de bien *articuler*, de s'arrêter aux points, aux virgules, de respirer à propos, de prononcer sans *grasseyement*, *blèsement* ou *bégaiement*.

Le Bégaiement

Le *bégaiement*, d'après le savant article du docteur Chervin, dans la *Revue encyclopédique*, est une difficulté de parler qui se présente tantôt à la fin, tantôt au milieu, mais ordinairement au commencement des mots. En voici la cause : c'est qu'avant de parler, les bègues laissent échapper soit par la bouche, soit par le nez, une certaine quantité d'air. De telle sorte que, la provision d'air étant épuisée, lorsque le moment

est venu d'articuler les sons, ils sont dans l'impossibilité matérielle, absolue, de le faire.

Il y a deux choses qui frappent toujours les personnes qui ne sont pas habituées à voir des bègues et les bègues eux-mêmes : 1° c'est l'intermittence du bégaiement; 2° sa disparition complète dans le chant.

On bégaie ordinairement moins dans la lecture que dans la conversation; moins sur les voyelles que sur les consonnes; beaucoup moins au milieu des mots qu'au commencement.... Toutes les émotions violentes : peur, chute, mauvais traitements, etc., peuvent occasionner le bégaiement, mais il n'est pas toujours amené par des accidents. Il est des personnes qui ont toujours bégayé sans qu'on ait jamais su pourquoi.... Il en est d'autres qui ont appris à bégayer par imitation.

Je résumerai les principes qui servent de base à la méthode pratiquée à l'Institut des bègues de Paris, aux exercices gymnastiques de la parole. Ce traitement ne dure que trois semaines.

La *première semaine* est consacrée à l'étude des éléments de la parole et à l'exercice méthodique de la respiration. Il faut d'abord rétablir le rythme respiratoire et pour cela, il faut apprendre au bègue à respirer et à utiliser

sa respiration au point de vue de la parole. Il y a donc des exercices méthodiques de respiration, dans lesquels on enseigne pratiquement comment on prend la respiration, comment se fait l'expiration.

Deuxième semaine. — Le bègue recouvre la liberté de la parole. Il ne bégaiera plus pour peu qu'il veuille s'astreindre à parler très lentement et en mettant en pratique les observations qui lui ont été faites sur la respiration, sur les mouvements réguliers de la langue et des lèvres, sur la syllabation naturelle.

Troisième semaine. — Est employée à consolider l'habitude nouvelle qu'a prise le sujet de parler avec précaution et méthode et à perfectionner sa diction. On remplace enfin la syllabation très marquée des premiers jours par une diction posée, mais légèrement accentuée, dans laquelle toutes les syllabes sont prononcées sans précipitation et saccade.

Pour parvenir soi-même à corriger le bégaiement lorsqu'il est peu accentué, nous conseillons ceci : parler posément, articuler syllabe par syllabe tous les mots ; rassembler de préférence les syllabes qui se forment d'une forte collision de la langue avec les dents ou des deux lèvres séparées avec violence après avoir été serrées l'une contre l'autre, comme en prononçant le P, l'L, le J ou le G.

Pour Jouer la Comédie.

Le Grasseyement (1)

Le grasseyement est formé par un mouvement d'habitude qu'on donne aux cartilages de la gorge, et qui est poussé du dedans en dehors; la gorge, dans ce cas, fait les fonctions de la bouche.

Quelquefois le grasseyement provient en partie de la conformation naturelle du larynx et de la langue; dans ce cas, il est plus difficile à corriger.

Molière, dans son *Bourgeois gentilhomme* (acte II, scène VI), nous dit que l'*r* se prononce en portant le bout de la langue jusqu'au hau du palais, de sorte qu'étant frôlée par l'air qut sort avec force, elle lui cède et revient toujours au même endroit, faisant une manière de tremblement.

Le premier moyen de correction pour le grasseyement, c'est de prononcer vivement et distinctement les deux particules *te* et *de*; cette prononciation, continuée ainsi pendant longtemps, donne au bout de la langue une certaine élasticité qui finit par amener la vibration qui lui manquait.

Le second moyen employé, est de lire haut, en soutenant sa voix, et de remplacer

(1) Voir le Nouveau manuel théâtral, par A. Bernier de Maligny, ancien pensionnaire de la *Comédie-Française*.

tous les *r* qui se rencontrent dans les mots par *td*, en prononçant *tdompter*, *coutdage*, au lieu de *tromper*, *courage*, etc., afin d'éviter entièrement de faire agir le gosier dans toutes les articulations de l'*r*. Ces principes sont ceux de Talma, qui jadis les mit à exécution.

Voilà le seul travail à faire ; il est plus ou moins long, mais il est toujours très pénible, et il faut y apporter beaucoup de constance.

Le Blèsement

Le blèsement est également un vice de prononciation qui consiste à substituer une consonne à une autre, soit par l'altération de la prononciation d'une consonne. Il y a plusieurs sortes de blèsement :

1° Le blèsement peut porter sur les *consonnes sifflantes* (on le nomme alors plus particulièrement le *zézayement*). Exemple *zuzube* pour *jujube*.

2° Le blèsement peut porter sur les autres consonnes. Exemple : *tucre* pour *sucre*, *taouchouc* pour *caoutchouc*.

On se corrige du blèsement comme du grasseyement. Quand la blésité provient de la mauvaise prononciation des sifflantes, *s* par exemple, on s'efforce que la langue ne s'appuie pas sur les dents, qu'elle se retire au contraire dans le fond de la gorge ; on articule isolé-

ment cette lettre sans la joindre aux voyelles qui l'accompagnent pour former des syllabes. Quand la blésité provient de la substitution d'une consonne rude à une consonne faible, on doit porter la langue dans l'arrière-bouche vers le voile du palais et, en faisant une forte aspiration, la langue vibrera et accentuera normalement la syllabe.

Autres Défauts de Prononciation

Les acteurs ajoutent presque toujours une syllabe aux *e* muets, et ils prononcent barbarie : barbari*eu*; terrible : terrib*leu*; sévère : sever*eu*. Il en est de même pour les mots qui se terminent par un *r*, comme cœur, qu'ils prononcent *cœure* ; malheur : *malheure*.

Un autre défaut, qui est presque aussi général, c'est de prononcer l'*r* des infinitifs devant des consonnes, ou de le prononcer extrêmement ouvert devant les voyelles, comme si on écrivait *allair* à la campagne.

Jamais l'*r*, dans les infinitifs, ne doit se faire sentir devant les consonnes; et, devant les voyelles, il faut en adoucir le son, et prononcer comme si c'était écrit ainsi : *allér à la campagne*, *aimér avec passion*. On ne saurait croire combien cette observation est importante pour le charme de la diction.

Beaucoup d'acteurs prononcent mal les

mots : *mouillé, meilleur, souillé.* Ils disent *moulié, mélieur, soulié*, et par un défaut contraire, *bataye, muraye* pour *bataille, muraille*, etc. Souvent ils ne font pas sentir la valeur d'une longue et d'une brève ; ils disent : *avid-de-lauriers* pour *avide-de-lauriers.*

On n'entend jamais non plus leurs terminaisons féminines dans des pièces de vers. Il faudrait aussi qu'ils doublassent les consonnes dans les mots suivants : immortalité, horreur, qui ne se doivent pas prononcer *i-mortalité, ho-reur*, etc., etc.

Quand il se trouve un mot composé de plusieurs syllabes, ayant deux consonnes chacune, il faut toujours doubler la première.

Il faut aussi prononcer un homme, et non pas *une n'homme*, pleurs et non pas *pleursse.*

La Suppression

Il ne faut pas non plus supprimer de lettres; souvent on escamote des *e* sans accent, par mollesse ou par négligence ; on dit *p'tit homme* au lieu de *petit homme*; *encr' noire* au lieu d'*en-cre noire* : *dé-jner* au lieu de *dé-jeu-ner.* On dit : *avé vous*, pour *avec vous* ; *co-mi faut, i m'ennuie, mi-eu, si vous plaît*, pour *comme il faut, il m'ennuie, milieu, s'il vous plaît.*

Comme les créoles, comme les « incoyables » du Directoire, on supprime l'*r*.

Il faut au contraire s'exercer à exagérer l'articulation des voyelles et des consonnes ordinairement omises.

Le Balbutiement (1)

Le balbutiement est l'hésitation sur une syllabe qui la fait prononcer indistinctement, incomplètement, la répéter ou répéter une ou plusieurs des précédentes. Cela provient d'une innervation défectueuse, causée elle-même par la timidité, un trouble quelconque, une indécision de la pensée.

La volonté doit agir sur les organes articulateurs, les obliger à exécuter les mouvements exigés par telle syllabe et les empêcher de reproduire ceux qu'ils viennent de faire.

Un bon exercice est de lire en exagérant la lenteur, la régularité et l'articulation ; lire des vers en bien observant le rythme, et, dans la causerie, tâcher de savoir précisément ce qu'on va dire et vouloir le dire.

Le Bredouillement

Défions-nous aussi du *bredouillement* qui précipite le débit et le rend ainsi plus ou

(1) *L'Art de dire*, par M. Jean Blaize (librairie Armand Colin).

moins inintelligible : une syllabe chevauche sur une autre, des syllabes, des mots même sont supprimés.

Le docteur Chervin considère ce vice comme le plus difficile à guérir. Le bredouilleur parle comme il pense, comme il agit. Il doit essayer d'abord de gesticuler, de marcher, de manger lentement, de penser, de sentir calmement. Comme exercices spéciaux, lectures, récitations extrêmement lentes, avec pauses fréquentes et articulation très nette; débits sur un rythme, en battant la mesure.

Ronflement

Ronfler, en terme de théâtre, c'est trop *vibrer*, et trop vibrer, c'est rouler les *r*, c'est dire : *mysterre* pour mystère ; c'est encore marteler avec excès les syllabes, surtout les finales ; ainsi par exemple : *solldat* pour soldat.

C'est un défaut aussi insupportable, aussi irritant, si ce n'est plus, que le grasseyement. Il se rencontre surtout chez les comédiens de province, les acteurs de mélodrame qui vibrent à outrance, croyant arriver à un effet plus grand. Aussi dit-on, en argot de théâtre, qu'ils *ronflent* ou qu'ils *font la roue*.

Que les amateurs se gardent d'y tomber. Il est facile de s'en corriger vite et bien, en s'efforçant de prononcer l'*r* doucement, en

repliant la langue le moins possible et en la faisant frapper le plus doucement possible contre les dents.

Aspiration

Émission de voix gutturale.

L'aspiration est une sorte de modification de la voix ajoutée au mouvement des organes de la parole.

C'est une prononciation, un son de gorge. Ce son est donc vicieux ; il ne devrait jamais être entendu au théâtre ; cependant c'est le défaut le plus ordinaire de tous les acteurs, et le plus insupportable en même temps ; ils aspirent avec tant de force qu'ils ne peuvent éviter un hoquet très désagréable pour le spectateur et très fatigant pour eux-mêmes.

Il faut aspirer très souvent, mais peu chaque fois, et de manière que le spectateur ne s'en aperçoive pas ; on peut parler avec douceur ou avec force sans que l'aspiration soit sentie ou distendue.

Respiration

Action d'attirer et de repousser l'air.

La respiration est un mouvement de la poitrine par lequel l'air entre dans les poumons et en part alternativement. Elle consiste donc en deux mouvements opposés, dont

l'un se nomme *inspiration*, l'autre *expiration*.

Il faut respirer le plus souvent possible, mais de manière à ne pas dénaturer le sens de la phrase, et surtout il ne faut pas attendre qu'on soit à court de souffle.

En général, il ne faut jamais respirer entre le verbe et son régime; le substantif et l'adjectif, à moins qu'il n'y ait énumération : mais il faut respirer au sujet, parce que cela fixe l'attention des spectateurs.

Il peut y avoir des demi-respirations, des quarts de respiration; c'est le tact de l'acteur de les lui faire placer à propos.

Le Son

On a fait un grand pas dans la diction quand on est maître de ses moyens respiratoires; c'est alors qu'il faut s'occuper de la *voix*.

Avez-vous jamais réfléchi que la langue, en se renflant à la base, tend à toucher l'isthme du gosier et que par conséquent elle arrête le son ? Avez-vous réfléchi que le son est encore arrêté, quand la langue se lève vers les dents supérieures, ou quand on serre les dents et les lèvres ? Pour émettre et soutenir un son, il faut ouvrir la bouche et desserrer les dents. C'est une vérité de La Palice, dites-vous ? ah ! oui, mais beaucoup de personnes ne s'en doutent pas.

Pour Jouer la Comédie.

Écoutons ce que nous dit M. Jean Blaize dans son livre si remarquable *l'Art de dire* (1).

Défauts du Son

Ils peuvent provenir soit d'une mauvaise santé générale, soit d'une lésion d'un ou de plusieurs organes phonateurs. De la fatigue ordinaire ou accidentelle du corps, des maladies de la trachée, des bronches, des poumons, peut résulter la *faiblesse* de la voix.

La *raucité* (enrouement chronique) est souvent produite par l'usure du larynx (des enfants, en criant, s'enrouent pour le restant de leur vie), par la scrofule, la tuberculose.

Le *nasillement* (« nasonnement », disent volontiers les spécialistes) se produit de deux façons contraires : le son ne sort pas assez par le nez, qu'obstrue plus ou moins un polype, un simple coryza, ou bien il s'échappe trop par l'issue nasale, à cause d'une paralysie du voile du palais.

Fort heureusement, on peut avoir une ou plusieurs imperfections vocales sans être malade, sans avoir la moindre lésion. Il suffit alors de l'orthophonie. C'est l'art de corriger, par des exercices spéciaux, les défauts de la voix et de l'articulation.

La plupart de ces exercices ne peuvent

(1) Armand Colin, éditeur ; p. 26 et suivantes.

être efficaces que précédés d'exercices respiratoires, les défauts à combattre provenant surtout d'une mauvaise respiration.

Lisez ces lignes du docteur Paul Olivier, que nous extrayons de *la Parole*, le très savant organe de l'*Institut de laryngologie et orthophonie*. La note concerne une personne qui se plaignait de sa voix « enrouée, discordante, absolument désagréable ».

« Après avoir énergiquement affirmé la guérison en quelques instants, j'apprends à la malade à respirer convenablement et silencieusement. Puis, je lui fais prononcer des voyelles, qu'elle attaque brusquement après une inspiration profonde; on recommence jusqu'à ce qu'on obtienne un résultat parfait; enfin, je la fais lire avec les mêmes précautions. En dix minutes, j'obtiens le résultat cherché : la voix est redevenue telle qu'avant la maladie. Et à l'examen laryngoscopique, on voit maintenant les cordes s'affronter exactement. »

Faiblesse

Peut-être votre voix est-elle simplement faible, courte. C'est le cas général des voix non exercées. D'ailleurs, si forte, si ample que soit la vôtre, pourquoi n'en pas augmenter la puissance?

Pour Jouer la Comédie.

Voici des exercices. Faites chacun des quatre premiers en une seule expiration et tous les cinq sur votre ton le moins fatigant, c'est-à-dire votre médium. La bouche ouverte de manière à donner le son *a* :

1° Déployez la voix au fur et à mesure de l'expiration.

2° Déployez-la tout de suite, et conservez-lui la même intensité.

3° Augmentez, puis diminuez l'intensité.

4° Le même, mais en augmentant et en diminuant l'intensité à plusieurs reprises.

5° En de brèves expirations, lâchez des sons plus ou moins volumineux.

Chevrotement

Quel qu'en soit le volume, il se peut que votre voix tremble. Moins sensible que dans le chant, ce défaut nuit pourtant à la diction, surtout à la diction tragique, où le son d'une seule expiration doit souvent se prolonger.

Faites les exercices suivants en vous efforçant d'éviter le moindre à-coup. La voix doit couler comme une eau parfaitement unie.

1° Produisez un son en donnant très peu de voix et pendant une très courte durée.

2° Soutenez un son un peu plus volumineux et un peu plus long.

Ainsi de suite, en ne passant à un son un

peu plus volumineux et un peu plus long que lorsque vous serez satisfait de la façon dont vous aurez soutenu le précédent.

Voix Aiguë

« Voix eunuchoïde », disent les médecins. Transcrivons la méthode de Fournié, telle que la donne le docteur Garel, des hôpitaux de Lyon, à qui elle a valu des résultats étonnants.

« 1° Faire respirer méthodiquement, la bouche ouverte, aussi profondément que possible.

« Faire succéder à cette respiration lente, silencieuse, une respiration tout aussi lente, mais sonore pendant l'expiration. Ce son doit être produit sans contraction laryngienne appréciable; le malade doit l'émettre avec le sentiment de la prostration, de la fatigue, du soupir ; on obtient ainsi un son très bas. Ce résultat est assez difficile à obtenir ; mais il est rare qu'après une gymnastique de deux ou trois jours, pendant dix minutes chaque fois, on ne l'obtienne pas.

« 2° Lorsqu'on a obtenu l'expiration sonore dans les tons bas, on fait prononcer un mot, syllabe par syllabe, et chaque syllabe par un mouvement expiratoire, avec le même mouvement sonore cité plus haut.

« 3° Le malade étant parvenu à prononcer

dans les tons bas et syllabe par syllabe un mot quelconque, on met un livre entre ses mains et on le fait lire dans les mêmes conditions, c'est-à-dire syllabe par syllabe, et chaque syllabe correspond à une expiration sonore (ce point est très important).

« 4° Dès que le malade est arrivé à lire dans ces conditions, il devra plusieurs fois par jour s'exercer lui-même à la lecture.

« 5° Pendant tout le temps de ce traitement, le malade devra s'abstenir de parler avec sa voix eunuchoïde; son parler devra être syllabique et dans les tons bas, comme pour la lecture.... »

L'Articulation

Le son sera d'autant mieux émis, que les syllabes seront nettement articulées.

M. Jean Blaize, à qui il faut toujours revenir quand il s'agit de ces intéressantes questions, rappelle que Saint-Germain, comédien fameux, n'avait qu'une pauvre voix sourde, mais articulait de telle façon qu'on ne perdait rien de ses paroles, et il donne les conseils suivants :

« Pour les *voyelles*, effectuez ce que dit à leur sujet le Maître de philosophie, dans *le Bourgeois gentilhomme*. Plus précis que le professeur de M. Jourdain, donnez leurs trois sons à

chacune des voyelles *a*, *e*, *eu*, *o*, et leurs deux sons à l'*i*, à l'*ou* et à l'*u*. »

Afin de mieux distinguer les *consonnes*, donnez-leur à toutes le même son-voyelle.

Voici un classement bien simple.

1° Des lèvres : *ba* et *pa* ; *oua*, *ua*. Des lèvres et des dents : *va* et *fa*. Des lèvres et avec résonance du nez : *ma*.

2° Avec le sommet de la langue et les dents : *da* et *ta* ; *za* et *sa*. Avec le sommet de la langue, les dents et le nez : *na* ; avec le sommet de la langue et le palais : *la* et *ra* ; *ja* et *cha* ; avec le dos de la langue et le palais : *ya* ; avec le dos de la langue, le palais, les dents et le nez : *gna* ou *ña* ; avec le dos de la langue et le palais, en arrière : *ga* et *ka*.

Articulez aussi les consonnes diphtongues, comme *bla*, *pla*, *xa* (c'est-à-dire *gza* ou *ksa*).

Différentes Méthodes d'Articulation

Rien n'est plus intéressant à ce sujet que les notes laissées par le grand acteur Got. D'abord un grave défaut presque général à la scène, où l'émotion et l'inquiétude instinctive de ne pas se faire assez entendre contractent les muscles de la voix, c'est de parler plus haut que de raison.

De là une foule de conséquences : le manque de naturel et l'impuissance pour la

vérité et la variété des inflexions. Puis la fatigue et même l'enrouement dans les rôles les plus bénins du monde. Il est certain que tout réside au contraire :

1° Dans la *pose* initiale du son, vers le médium, comme pour le chant ;

2° Dans l'*économie* de la *respiration* (dont les points et les virgules sont le guide-âne tout trouvé, même pour les *vers*, dont on s'effraye à tort, car on les phrase ainsi du premier coup comme le poète l'a sûrement rêvé);

3° Dans l'*articulation* constante, surtout pour le soutien des *finales* ; car c'est vers la *finale* que tend toujours la pensée. (Écoutez parler le premier venu ; écoutez-vous parler vous-même.)

Quant à vous faire entendre, vous serez alors entendu beaucoup mieux et mieux compris, avec une voix rigoureusement suffisante, qu'avec la plus belle voix dépensée au hasard ou mal à propos.

« Écoutez-vous soigneusement en parlant, disait un autre comédien célèbre. Prenez bien vos temps, vos repos, afin de pouvoir maîtriser votre organe et le varier le plus qu'il est possible, au jugement de votre oreille, qui seule peut suffire pour en décider le moment.

« Ayez surtout la précaution de ne pas enjamber trop précipitamment d'une phrase à

l'autre, afin de reprendre haleine, et aussi afin de donner à votre auditoire le temps de respirer. »

Et il ajoutait ces quelques préceptes très importants que tous les comédiens, amateurs ou professionnels, devraient savoir par cœur :

Pour rendre la prononciation aisée, coulante, nette, il faut s'accoutumer de bonne heure à parler doucement ; à soutenir les finales ; à séparer les mots, les syllabes, quelquefois même certaines lettres qui pourraient se confondre et produire, par le choc, un mauvais son.

Il faut s'accoutumer encore à s'arrêter aux points, aux virgules et partout où le sens et la netteté l'exigent.

Car le grand point pour le comédien est d'être compris par qui l'écoute.

Pour cela, il faut qu'il évite soigneusement la trop grande précipitation du débit, qui mène au bredouillement et au bafouillage.

Quelquefois, tout en récitant un long récit, on se fait à soi-même cette réflexion : « Mon Dieu ! que c'est long ! mon Dieu ! que c'est ennuyeux ! Je n'en aurai jamais fini avec cette grande diablesse de tirade ! Tout le monde s'assomme ! Tout le monde va s'en aller ! »

Alors on se hâte, on presse le mouvement, on parle avec une volubilité telle que

le public ne comprend plus un seul mot de ce que vous dites, et vous l'ennuyez dans ce cas bien davantage, soyez-en persuadé !

Il est des moments, sans doute, où dans une pièce on doit accélérer la diction et même *déblayer*, c'est-à-dire enlever prestement, dans une allure très rapide, tout ce qui n'est pas d'une importance capitale, pour s'arrêter plus longuement, ensuite, aux mots de valeur et aux passages à effet.

Mais il faut savoir faire cela sans cesser un seul instant d'être clair, sans cesser d'articuler les mots qui passent par votre bouche, quelle que soit la vitesse avec laquelle ils y passent.

Et il est important, pour arriver à ce résultat, d'assouplir sa langue par la gymnastique dont nous avons parlé dans un de nos précédents chapitres.

Il est nécessaire aussi que votre voix ne soit ni trop forte, ni trop faible.

Réglez-en la portée suivant la grandeur du lieu où vous parlez.

Agissez en ce cas de la manière suivante : en entrant en scène, prenez un ton quelconque, plutôt bas. Puis, après quelques tâtonnements, vous l'élèverez ou le baisserez suivant la résonance, l'acoustique du salon, et *surtout d'après le ton de ceux qui jouent avec vous*, car il est de toute nécessité, sous peine de faire un

étrange charivari, que tous les acteurs en scène se mettent *à un même diapason.*

INFLEXION

Changement de la voix lorsqu'elle passe d'un ton à un autre.

Les inflexions de la voix consistent dans le plus ou moins d'élévation et dans le plus ou moins de lenteur et de brièveté des sons.

Rien ne contribue davantage au charme de la prononciation comme la justesse des inflexions de la voix ; sans elle, l'organe le plus flatteur cesse bientôt de plaire, tandis qu'elle peut faire oublier ce qu'un autre a de défectueux. L'acteur doit toujours observer quelles sont les inflexions de voix dont on se sert dans la vie, soit dans la simple conversation, soit dans les moments de passion.

Rien n'est plus simple que de déterminer, de varier les inflexions. Celles de presque toutes les personnes sont *justes* dans la conversation. Elles prennent *naturellement* celles qui conviennent au lieu, au sujet, à leur état d'âme. Il importe de retrouver la même vérité sur la scène, en un mot, d'être naturel.

Chapitre IV

Le Naturel
L'Intonation
La Sensibilité

La *prononciation*, l'*articulation* ne sont à proprement parler que la diction *matérielle*; il s'agit maintenant d'exprimer ce que l'on ressent: *il faut parler*. La règle générale, c'est qu'il *faut lire ou réciter comme on parle*.

En général, quand on parle, on articule mal. L'auditeur est tout près, on n'exprime que de petits sentiments, on dit souvent des choses insignifiantes.

Cependant, on met dans ces simples paroles une justesse parfaite d'inflexion et de mouvement. C'est cette justesse qu'il faut conserver, ou, mieux, acquérir sur la scène. Il faut donc *lire*, *réciter*, *discourir comme on parle*, *et aussi comme on parlerait dans d'autres circonstances que celles où l'on se trouve ordinairement*.

Écoutons ce que nous dit encore M. Blaize dans son livre (1).

« Après des phrases lues ou récitées, posez-vous cette question : « Est-ce bien ainsi que je dirais si, au lieu de lire ou de réciter, je parlais ? » Au moindre doute, recommencez en cherchant les inflexions et le mouvement convenables. Il faut que vous arriviez à ne jamais *lire* ou *réciter*, au mauvais sens de ces mots, mais à *parler* constamment.

« Mais comment ?

Une Phrase familière.

« Je conçois votre besoin d'être aidé. Travaillons ensemble.

Je vous demande simplement de dire :

Il fait beau.

Malheureusement, je ne peux pas vous entendre. Je suppose donc que vous avez dit : « Il fait beau » le plus simplement possible. Une *constatation*, et rien de plus.

A présent, dites :

Le temps pourrait être meilleur ; mais, en somme, il fait beau.

N'avez-vous pas employé une nouvelle inflexion d'*indulgence* ?

Eh bien, de deux choses l'une : dans

(1) *L'Art de dire*, p. 147 et suivantes.

toutes les phrases suivantes, ou vous ne parlerez pas comme vous parlez d'ordinaire, ou vous recourrez à des variations spéciales de la voix et du débit qui conviendront aux sentiments à rendre.

Par exemple :

Doute :

Eh ! eh ! c'est tout juste s'il fait beau.

Ironie sérieuse (il tombe des hallebardes) :

Une fois de plus, constatons qu'il fait beau.

Ironie joyeuse :

Il fait beau... pour les canards.

Admiration :

Il fait très beau.

Discussion :

Vous avez beau dire, il fait beau. Vous êtes [par trop exigeant.

Dépit :

Il fait beau, et nous restons claquemurés.

Tendresse :

Il fait beau. Sortons, ma chérie. L'air te guérira.

Amertume :

Il fait beau. La nature se soucie bien de nos douleurs !

Aveu :

Allons j'ai perdu mon pari : il fait beau.

Colère (la sécheresse compromet votre récolte) :

Il fait beau, implacablement beau !

Passons aux *négations* :

Conviction absolue :

Ah ! certes non, il ne fait pas beau.

Dédain :

Peuh ! pour un climat méridional, il ne fait pas beau.

Protestation :

Permettez, permettez, il ne fait pas beau.

Arrivons aux *interrogations* :

Ignorance absolue :

Fait-il beau ?

Demi-certitude :

Il fait beau, n'est-ce pas ?

Méfiance :

Euh! euh! croyez-vous qu'il fera beau ?

Moquerie :

Vous trouvez qu'il fait beau ? Vous n'êtes pas difficile!

Impatience :

Ah çà ! quand fera-t-il beau ?

Victoire :

Eh bien ! il fait beau? Que vous ai-je dit?

Et terminons parquelques *exclamations*.

Satisfaction joyeuse :

Sapristi! qu'il fait beau !

Enthousiasme :

Qu'il fait beau ! qu'il fait beau ! Tout resplendit.

Jouissance exquise :

Qu'il fait beau ! L'air est une caresse.

Et, à propos de ce simple, « il fait beau », que d'autres sentiments pourraient sans doute être rendus !

Il est fort possible que vous ne saisissiez pas toutes les nuances que je viens de noter.

Ne vous découragez pas. Écoutez-vous dans la conversation, écoutez les autres et vous arriverez à percevoir de semblables détails.

D'ores et déjà, vous vous rendez nettement compte de la nécessité d'élever ou de baisser le ton, d'accélérer ou de ralentir le mouvement, d'appuyer sur tel ou tel mot, sur telle ou telle syllabe, d'augmenter ou d'amoindrir le volume vocal.

Que tout cela ne vous épouvante pas ! Tout cela, vous le faites perpétuellement, quand vous parlez.

Pourquoi ?

Parce que les sentiments, les sensations que vous éprouvez vous y contraignent. Il faut donc, quand vous lisez, récitez ou discourez, que vous vous obligiez ou, tout simplement, que vous vous laissiez aller à ressentir plus ou moins ce que vous dites.

Certes, des conseils peuvent vous aider à trouver des manières de dire ; mais c'est surtout par vos propres efforts que vous parviendrez à la vérité. Et j'entends *la vérité relative à votre nature*. Il n'existe pas deux êtres qui parlent absolument de même. Voilà pourquoi un professeur ne doit point vous imposer telle ou telle façon de dire. Il doit seulement vous en proposer qui puissent vous être communes à tous deux. »

L'Intonation

Pas de naturel, bien entendu, sans l'*intonation*.

L'*intonation* est la manière de mettre les mots en valeur, en leur donnant dans la phrase le mouvement qui leur convient.

Exemple : Vous êtes un sot et un impertinent !

La diction consisterait à prononcer correctement, orthographiquement tous ces mots.

Pour leur donner au contraire l'*intonation* nécessaire et juste, il faudra lancer la phrase rapidement, appuyer sur les mots *sot* et *impertinent* avec un ton de colère.

En résumé, la diction, c'est le *squelette*, c'est la charpente qui soutient l'édifice de la phrase.

L'intonation, c'est la *chair* qui recouvre ce squelette, c'est la vie.

L'une a besoin de l'autre, et pour bien jouer, pour être un artiste, toutes les deux sont indispensables.

... « La grande affaire, disait Got, est de ne point apprendre un rôle phrase par phrase, besogne enfantine et par trop sèche, en conscience, mais de dire et de relire la pièce à jouer, en pesant les caractères, les situations et les effets jusqu'à ce qu'on se sente imprégné

de l'idée de l'auteur et par sa forme... Pendant cette étude préalable, si le type cherché ne s'est pas éveillé dans vous-même, on aura trouvé quelque personnalité semblable, en regardant autour de soi, ou du moins certaines analogies, auxquelles il ne s'agira plus que d'assortir sa tenue, ses gestes, sa physionomie, ses paroles surtout, pour *composer* le personnage que l'on croit comprendre et se le glisser vivant dans la peau.... »

C'est l'affaire de la sensibilité.

Sensibilité

C'est la *sensibilité* qui donne l'intonation. Il faut sentir pour dire juste.

Cela est nié par Diderot dont il est intéressant de reproduire ici l'opinion, opinion controversée par beaucoup de grands comédiens.

Et comment la nature, sans l'art, formerait-elle un grand comédien, puisque rien ne se passe rigoureusement sur la scène comme dans la nature, et que les drames sont tous composés d'après un certain système de conventions et de principes ? Et comment un rôle serait-il joué de la même manière par deux acteurs différents, puisque dans l'écrivain le plus énergique, le plus précis, les mots ne peuvent jamais être que les signes absolus d'une idée, d'un sentiment, d'une pensée.

J'ai d'autres idées que l'auteur de l'ouvrage intitulé *Garrick, ou les Acteurs anglais*, sur les qualités premières d'un grand acteur.

Je lui veux beaucoup de jugement, beaucoup de finesse, mais nulle sensibilité, ou, ce qui est la même chose, l'art de tout imiter, et une égale aptitude à toutes sortes de caractères et de rôles.

S'il était sensible, il lui serait impossible de jouer dix fois de suite le même rôle avec la même chaleur et le même succès; très chaud à la première représentation, il serait épuisé et froid comme le marbre à la troisième; au lieu qu'imitateur réfléchi de la nature, en entrant la première fois sur la scène, il sera imitateur de lui-même à la dixième fois; son jeu, loin de s'affaiblir, se fortifiera de toutes les réflexions nouvelles qu'il aura faites; et vous en serez de plus en plus satisfait.

Ce qui me confirme dans mon opinion, c'est l'inégalité des acteurs qui jouent d'âme. Ne vous attendez point de leur part à aucune unité; alternativement leur jeu est fort et faible, chaud et froid, plat et sublime; ils manqueront demain l'endroit où ils ont excellé aujourd'hui; en revanche, ils excelleront dans celui qu'ils avaient manqué la veille.

Au lieu que ceux qui jouent de réflexion, d'étude de la nature humaine, d'imitation, d'imagination, de mémoire, sont un, les mêmes à toutes les représentations, toujours également parfaits; tout est mesuré, tout est appris; la chaleur a son commencement, son milieu, sa fin.

Ce sont les mêmes accents, les mêmes positions, les mêmes mouvements; s'il y a quelque différence d'une représentation à une autre, c'est toujours à l'avantage de la dernière. Ils ne sont presque point journaliers; ce sont des glaces parfaites toujours prêtes à montrer les objets, et à les montrer avec la même précision et la même vérité.

Ainsi que le poète, ils vont sans cesse puiser dans le fonds inépuisable de la nature, au lieu qu'on aurait bientôt vu le terme de leur propre richesse.

Quel jeu plus parfait que celui de Mlle *Clairon*? Cependant, suivez-la, étudiez-la, et vous vous con-

vaincrez bientôt qu'elle sait par cœur tous les détails de son jeu comme toutes les paroles de son rôle. Elle a eu sans doute dans sa tête un modèle auquel elle s'est étudiée d'abord à se conformer; sans doute elle a conçu ce modèle le plus haut, le plus grand, le plus parfait qu'elle a pu; mais ce modèle, ce n'est pas elle; si ce modèle était elle-même, que son imitation serait faible et petite!

Quand, à force du travail, elle a approché ce modèle idéal, le plus près qu'il lui a été possible, tout est fait. Je ne doute pas qu'elle n'éprouve en elle un grand tourment dans les premiers moments de ses études; mais ces premiers moments passés, son âme est calme; elle se possède, elle se répète sans presque aucune émotion intérieure, ses essais ont tout fixé, tout arrêté dans sa tête. Nonchalamment étendue dans sa chaise longue, les yeux fermés, elle peut, en suivant en silence son rôle de mémoire, s'entendre, se voir sur la scène, se juger et juger les impressions qu'elle excitera. Il n'en est pas ainsi de sa rivale, *la Dumesnil* : elle monte sur les théâtres sans savoir ce qu'elle dira; les trois quarts du temps, elle ne sait ce qu'elle dit, mais le reste est sublime.

Et pourquoi l'acteur différerait-il en cela du statuaire, du peintre, de l'orateur, du mucisien? Ce n'est pas dans la fureur du premier jet que les traits caractéristiques se présentent à eux; ils leur viennent dans des moments tranquilles et froids, dans des moments tout à fait inattendus; alors comme immobiles entre la nature et l'image qu'ils en ont ébauchée, ils portent alternativement un coup d'œil attentif sur l'une et sur l'autre, et les beautés qu'ils répandent ainsi dans leurs ouvrages sont d'un succès bien autrement assuré que celles qu'ils y ont jetées dans la première boutade.

Ce n'est pas l'homme violent, l'homme hors de lui-même qui nous captive, c'est l'avantage de l'homme qui se possède. Les grands poètes dramatiques surtout, sont spectateurs assidus de ce qui se passe autour

d'eux; ils saisissent tout ce qui les frappe, ils en font registre; c'est dans ces registres que tant de traits sublimes passent dans leurs ouvrages.

Les hommes chauds, violents, sensibles se mettent en scène; ils donnent ce spectacle, mais ils n'en jouissent point; c'est d'après eux que l'homme de génie fait sa copie. Les grands poètes, les grands acteurs, et peut-être en général tous les grands imitateurs de la nature en tout genre, doués d'une belle imagination, d'un grand jugement, d'un tact fin, d'un goût très sûr, seront, à mon sens, les êtres les moins sensibles; ils sont également propres à trop de choses, ils sont trop occupés à regarder et à imiter pour être vivement affectés au dedans d'eux-mêmes.

Voyez les femmes, elles nous surpassent certainement, et de fort loin, en sensibilité. Quelle comparaison d'elles et de nous dans l'instant de la passion! Mais autant nous leur cédons quand elles agissent, autant elles restent au-dessous de nous quand elles imitent. Dans la grande comédie, la comédie à laquelle je reviens toujours, celle du monde, toutes les âmes chaudes occupent le théâtre, tous les hommes de génie sont au parterre.

Les premiers s'appellent des fous! les seconds, qui s'amusent à copier leurs folies, s'appellent des sages, c'est l'œil fixe du sage qui saisit le ridicule de tant de personnages divers, qui les peint, et qui vous fait rire ensuite du tableau de ces fâcheux originaux dont vous avez été quelquefois la victime.

Les réflexions suivantes, d'Engel, nous ont paru mériter aussi d'être rapportées; moins positif que Diderot, tout en accordant beaucoup à l'art, il fait la part de la nature.

Tous les comédiens, en général, parlent sentiment, et se persuadent que leur jeu sera parfait,

pourvu que, suivant le conseil de Cahusac, ils parviennent à se pénétrer, jusqu'à l'enthousiasme, de leurs rôles.

Je connais un seul acteur, mais c'est aussi le plus excellent dont j'aie entendu parler jusqu'à présent, savoir *Eckoff*, qui ne s'en est pas tenu au simple sentiment, ni par rapport à la déclamation, ni par rapport au geste.

Je sais au contraire que dans la représentation il était très attentif à ne point se laisser emporter par le sentiment, afin que le défaut de présence d'esprit ne le fît point pécher contre la vérité, l'expression, l'harmonie et l'ensemble.

Un artiste qui s'abandonne simplement à la sensibilité de son âme, peut tout au plus espérer de représenter fidèlement les passions offertes à son imagination par le poète, avec les mêmes nuances qu'on apercevrait dans la réalité, chez toutes les personnes qui en seraient actuellement affectées.

En un mot, il rend complètement la nature. Mais l'imitation, la copie fidèle de la nature, ainsi qu'on l'a déjà tant observé, et qu'on l'observera toujours avec raison par la suite, est un principe qui ne suffit dans aucun art. La nature crée souvent des choses avec une telle perfection, que l'art doit se borner à les saisir telles qu'elles sont, et à les rendre avec la plus scrupuleuse fidélité ; mais quelquefois aussi la nature, même en développant toutes ses forces, n'atteint pas le degré de perfection nécessaire ; ses productions sont tantôt fausses, tantôt faibles, tantôt outrées. Alors il est du devoir de l'art de corriger les défauts de la nature, de rectifier ce qu'elle a de faux, d'adoucir convenablement ce qui peut être trop fortement prononcé, de rendre la vigueur nécessaire à ce qui est faible, suivant la masse des observations que l'art a eu soin de recueillir, ou plutôt suivant les principes qui en sont le résultat.

Le jeu du plus habile acteur, guidé uniquement par la nature, offre souvent dans le ton de la voix

et dans le mouvement du corps, des taches, des négligences, des traits trop faibles ou trop outrés ; il en résulte des lacunes à remplir, des superfluités à retrancher, de petites discordances à rectifier : soins absolument essentiels que tout artiste ne doit jamais perdre de vue.

Les ouvrages de l'art doivent en général s'offrir comme les productions les plus parfaites de la nature, qui, sans des millions de chances, peuvent se rencontrer en effet, mais qui, selon toutes apparences, ne se rencontrent jamais facilement.

On dira que tout ce qui se fait d'après des règles sera nécessairement froid, raide et peiné. Cette observation est en effet juste quand on prend la chose dans le vrai sens. Tant que la règle est présente au souvenir du disciple, tant que sa mémoire la lui rapelle sans cesse, et que timide et incertain dans l'application qu'il doit en faire, il craint toujours de commettre des fautes, alors l'exécution restera très imparfaite, et même au-dessous de ce qu'elle serait s'il ne suivait que l'impulsion d'un heureux instinct. Aussi l'habileté de l'exécution s'acquiert-elle plutôt par l'étude et la connaissance approfondie des règles, que par le tact que donnent les idées confuses du sentiment.

Cependant on y parviendra toujours; la règle qui s'offrait d'abord avec clarté à l'esprit se transformera d'elle-même en idée, et se confondra avec le sentiment qui, au besoin, se présentera avec plus de promptitude et de facilité.

L'âme, par l'attention qu'elle doit donner à la règle, ne perdra plus rien de sa forcce, parce que cette attention ne sera plus nécessaire, l'exécution deviendra aussi facile, elle aura autant de vivacité et de souplesse que celle du simple élève de la nature ; mais il y aura plus de fermeté, plus d'effet et plus d'adresse à surmonter les obstacles.

Lorsque après des peines opiniâtres, l'habileté s'obtient enfin (ce qui ne manque presque jamais

d'arriver), alors l'élève devient dans son art un maître consommé, qui sait vaincre toutes les difficultés possibles d'une manière aussi facile que sûre et précise; avantage auquel l'homme guidé seulement par son instinct naturel ne pourra jamais prétendre; il en est de même dans tous les arts.

Chapitre V

Le Geste
L'Expression

Il n'est pas nécessaire, pour se faire comprendre, pour exprimer ce que l'on ressent, pour être naturel, de faire des gestes. On en fait cependant, car cela peut être utile. Mais il faudra toujours se défier d'en faire beaucoup.

On peut définir ainsi le geste :

Action du corps qui accompagne ordinairement la parole et qui quelquefois doit la précéder ou la suivre.

En général il faut faire peu de gestes ; quand la parole suffit, le geste est inutile.

Il n'est pas naturel de toujours remuer les bras en parlant ; il faut remuer les bras parce qu'on est animé ; mais il ne faut pas, pour *paraître animé*, remuer les bras.

Le geste multiplié en petit est maigre ; large et simple, c'est celui du sentiment vrai.

Quand on n'a plus de gestes à faire, il faut tout doucement et par degrés laisser revenir les bras près du corps.

Ce qui rend le geste pénible et gauche, c'est qu'on ne laisse pas tomber son bras à propos ou qu'on le laisse tomber *à tout propos*. Le moins qu'on peut laisser tomber le bras est le mieux.

Le geste est toujours dans la combinaison de la tête et du bras.

Règle générale, quand on écoute, il ne faut faire aucun geste, à moins que la situation, le texte ne l'indiquent positivement. Il faut souvent écouter et gesticuler des yeux.

M. Blaize, dans son volume si documenté : *l'Art de dire* (1), que nous avons déjà plusieurs fois cité ici, donne de précieuses indications sur la façon dont s'expriment les gestes de sentiment.

« Dans la malice, dans la finesse astucieuse, la paupière inférieure s'élève parfois ; dans le dédain, parfois s'abaisse la paupière supérieure. Mais *parfois* seulement. Il serait ambitieux de formuler des règles : notre simple intention est d'indiquer ce qui se produit plus ou moins souvent dans la manifestation des divers sentiments.

Nous considérerons séparément chacune

(1) *L'Art de dire,* Colin, édit., p. 258 et suiv.

des parties de l'être qui servent à la mimique. Mais si le visage suffit à lui seul à maintes expressions, il ne leur donne souvent toute l'intensité voulue qu'avec le concours d'autres parties du corps, et le geste proprement dit est la plupart du temps accompagné d'une modification de la physionomie.

Pour rendre tel sentiment, c'est donc à vous de combiner tel jeu de physionomie avec tel geste et telle attitude.

Le Visage

Les *yeux*. — Mi-clos : malice, dédain. Baissés : grand respect, honte. Grands ouverts : stupéfaction, colère, terreur.

Les *sourcils*. — Froncés : profonde réflexion, ferme volonté, dureté. Relevés au milieu du front et descendant vers les tempes : douleur.

La *bouche*. — Mi-ouverte : surprise, joie. Grande ouverte : stupeur. Les commissures abaissées : dépit, affliction, consternation ; rapprochées : exhortation au silence. La lèvre inférieure en avant : dédain, bouderie, ignorance. Le maxillaire inférieur en avant : férocité. Claquements de dents : terreur folle.

La Tête

En avant : curiosité, férocité. En arrière : audace, insolence, effroi. De côté : apitoiement,

indolence. Très droite : dignité. Baissée : honte, peur. Agitée de haut en bas : affirmation. Tournant, secouée de droite à gauche : négation. Se lève dans le commandement; tombe dans l'abattement.

Les Bras

L'un ou l'autre se tend horizontalement pour ordonner d'aller, de sortir ; se tend obliquement vers le sol pour ordonner d'approcher ; se plie pour inviter à la même action. L'un ou l'autre ou tous deux à la fois se lèvent plus ou moins dans l'enthousiasme, dans tous les sentiments intenses, se projettent dans la violence, s'agitent dans certains paroxysmes, tombent dans le découragement. Ils se croisent dans l'attente, dans le défi.

Les Mains

La *paume.* — Sur le cœur : amour, émotion vive. Plus au milieu de la poitrine : mêmes sentiments, possession, foi. Vers ce qui est extérieur au corps : (la tête plus ou moins en arrière) stupéfaction, répulsion ; (la tête en avant) imploration ; (le bras s'écartant du corps latéralement) abandon, mépris. Vers le sol : affirmation, exhortation au calme. Plus ou moins en sens contraire : accueil, offre, demande. Vers le visage d'abord, puis (l'avant-

bras descendant) tournée vers le ciel : remerciement, vœu.

Les *doigts*. — L'index joue le rôle le plus important. Horizontal et le bras dans le même sens, il congédie. Courbé et l'avant-bras venant vers la poitrine, il invite à approcher. Pointant vers le sol, il ordonne. Vertical et pointant vers le ciel, il réclame l'attention, prédit. Rapproché de la bouche, il exhorte au silence.

Avec le pouce et l'index unis par la pointe et les autres doigts détachés, on précise, on indique une nuance. En remuant les doigts, en faisant claquer le médius contre le pouce, on exprime l'impatience ; en fermant tous les doigts : la force, la résolution ; en montrant le poing : la menace ; en écartant tous les doigts : l'émerveillement, l'horreur.

Avec les mains jointes, les doigts les uns entre les autres ou les doigts de l'une sur le dos de l'autre, on prie, on s'extasie. En frottant les paumes l'une sur l'autre on se réjouit. On se réjouit aussi en tournant une main sur l'autre, et l'on se déclare irresponsable.

Les Jambes

La position des jambes n'est pas toujours sans importance. La grande séparation des pieds, l'un devant l'autre, peut montrer l'éner-

gie, la hardiesse, un sentiment impétueux. Au contraire, la grande séparation des pieds, l'un ne dépassant pas l'autre, peut indiquer la tranquillité, l'insouciance, le calme défi, — ce que peut indiquer aussi, dans la position assise, le croisement des jambes. L'agitation d'une jambe décèle l'impatience.

Le Corps

Dans la honte, souvent dans la terreur, le corps se contracte, le dos se courbe, les bras se serrent contre le tronc. Il va sans dire que le contraire se produit dans l'enthousiame, dans le triomphe, dans tous les sentiments où l'âme voudrait s'épandre, s'universaliser. Dans la frayeur, dans la répulsion, le tronc se porte en arrière. Il se porte en avant dans le désir, dans la curiosité, dans l'audace. Assis et renversé en arrière, affalé de côté, il peut révéler la faiblesse morale aussi bien que l'épuisement physique.

Le corps s'incline en avant pour témoigner le respect et s'incline d'autant plus bas et d'autant plus longtemps qu'il en veut marquer la profondeur. Le *salut* au public se fait ainsi : à pas ni trop lents ni trop rapides, on avance jusqu'à l'endroit où l'on va parler ; on joint les talons et l'on s'incline. Une fois suffit en se présentant ; une autre, en se reti-

rant. Il faut être acteur, et un acteur accueilli par d'unanimes applaudissements ou chaleureusement rappelé, pour se livrer aux multiples saluts, en face, à droite, à gauche, et conférencières, lectrices et récitatrices feront peut-être bien de laisser aux comédiennes la révérence en arrière que celles-ci, avec tant de grâce d'ailleurs, exécutent en pliant les genoux. »

Chapitre VI

L'Aménagement de la Salle
L'Éclairage

Nous allons maintenant indiquer comment on doit installer la *salle* et la *scène*.

Occupons-nous en premier lieu de l'*aménagement de la salle*.

La Salle

Si on dispose d'un grand salon communiquant à une autre pièce assez large et assez profonde (salle à manger, billard, cabinet de travail, etc.) par une *large baie*, rien de plus facile.

On dispose la scène dans ce dernier endroit, et le salon, la grande pièce, devient la *salle de spectacle*.

Vous n'avez plus qu'à enlever les battants de la porte séparant les deux endroits et à les remplacer par une grande tenture qui, se relevant à droite et à gauche, formera tout naturellement votre *rideau*.

Mais, surtout à Paris, où les appartements, à part quelques rares exceptions, sont étroits et mal disposés, ces deux pièces n'existent pas toujours. Si elles existent, elles sont la plupart du temps séparées par une porte dont l'ouverture est tout à fait insuffisante pour permettre à tous les invités de voir commodément le spectacle.

Supposons que nous n'avons qu'une seule mais belle pièce à notre disposition.

Vous consacrerez à la *scène* environ le tiers de l'espace, en choisissant de préférence, pour établir votre estrade, le fond, c'est-à-dire *le côté où se trouve la cheminée*, qui pourra à l'occasion nous être très utile. (Nous parlerons de la *Scène* plus loin, page 120).

Les deux autres tiers seront réservés aux invités. Vous aurez soin tout d'abord de dégarnir le salon de tous les gros meubles qu'il contient et même des petits s'ils sont trop fragiles.

Puis vous enlèverez également les tentures, car elles arrêtent la voix, assourdissent le timbre et donnent à la salle une détestable acoustique. Vous disposerez ensuite des rangs de chaises, en prenant, comme nous l'avons déjà dit, la précaution de placer le *premier de ces rangs à une certaine distance de l'estrade*, distance proportionnée à la dimension de la salle.

Pour Jouer la Comédie.

Au lieu de laisser, comme on le fait le plus souvent, un passage *au milieu*, ménagez-en un plutôt *sur les côtés*, *à droite ou à gauche*, ce qui permettra d'utiliser pour vos invités ces places du milieu qui sont incontestablement les meilleures et donnera aux spectateurs qui arriveront en retard (la chose est fréquente) la possibilité de se caser discrètement sans attirer l'attention, sans traverser la salle, sans déranger par conséquent le public qui demande à écouter et les acteurs qui demandent à être écoutés.

Bien avant la représentation, il faudra que le maître ou la maîtresse de maison prennent leurs précautions pour qu'une fois le spectacle commencé *on n'étouffe ni on ne gèle dans la salle*.

Rien n'indispose un public, ne le met de mauvaise humeur, comme une chaleur excessive ou un trop grand froid.

Et il est facile de remédier à ces inconvénients en allumant, quelques heures à l'avance, un grand feu qu'on éteindra au moment voulu, ou en établissant un violent courant d'air qu'on fera cesser lorsque la salle aura l'aération nécessaire.

La question d'éclairage de la salle est plus délicate encore.

ÉCLAIRAGE

Une salle doit être éclairée sans excès, et cela afin de ne point nuire à l'éclairage de *la scène, qui doit toujours être le plus brillant, le plus éclatant.*

Dans presque tous les théâtres maintenant on baisse le lustre quand le rideau se lève. C'est en effet le spectacle, la scène, l'acteur qui doivent être mis en lumière et non le public.

Un jour viendra même — et il n'est peut-être pas très éloigné de nous — où les salles seront complètement plongées dans l'obscurité pendant les actes et éclairées seulement pendant les entr'actes.

La partie de la salle qui devra être la plus éclairée sera surtout *celle qui se trouve la plus rapprochée de la scène.*

Nous conseillons même de *placer à droite et à gauche de la scène, à une moyenne hauteur, des appliques garnies de bougies ou des lampes renforcées de réflecteurs.*

Notre salle de spectacle ainsi arrangée est prête à recevoir son public.

Chapitre VII

Les dernières Répétitions
Le Souffleur

Nous voici arrivés aux dernières répétitions. Les acteurs, qui avaient des défauts, les ont corrigés ; les rôles sont sus. Que reste-t-il à faire ?

La *neuvième répétition*, qui est l'*avant-répétition générale*, et la *dixième*, qui est la *répétition générale*, doivent être faites devant quelques personnes qui figureront le public.

Cela pour habituer nos amateurs à ne pas se troubler en présence de gens qui les écou ent et les regardent, à leur donner de l'aplomb, à les mettre à leur aise au milieu des décors et des accessoires, qu'on aura soin de disposer en scène, pour ces deux dernières répétitions, où ils joueront la pièce *d'un bout à l'autre*, *sans s'arrêter*, comme à la représentation.

A l'avant-dernière répétition comme à la répétition générale, on aura soin :

1° *D'allumer la rampe* (nous reviendrons plus loin sur cette question, page 120) ;

2° *De mettre les artistes en contact avec le souffleur.*

On placera ce dernier soit à droite, soit à gauche de la scène, dans les coulisses aménagées à cet effet.

Si même la scène était de grandeur suffisante, on pourrrait établir, comme dans les théâtres ordinaires, *un trou du souffleur*, c'est-à-dire une petite niche pratiquée sur le devant, entre les deux côtés de la rampe, dans laquelle il prend place.

Ce qui est infiniment préférable, car la voix du souffleur est bien mieux entendue des acteurs lorsqu'elle part du milieu que de la droite ou de la gauche.

Nous avons recommandé d'*allumer la rampe* deux fois *au moins* avant la représentation. On ne se figure pas combien cette ligne de feu qui s'étend sur le plancher déconcerte certains amateurs et les trouble.

Toute la mise en scène leur paraît changée ; ils ne voient devant eux qu'une barre rouge qui les aveugle, et ils sont dans l'impossibilité de lever les yeux.

Enfin ce n'est qu'à la rampe qu'on peut juger de l'effet de son costume et de la tête qu'on s'est faite en se *grimant.*

Se grimer est pour le comédien, selon les nécessités du rôle qu'il joue, l'art de rajeunir ou de vieillir son visage, grâce à des procédés artificiels.

A l'aide de pâtes, de crayons rouges, noirs, bleus, ocre, blancs, il s'agrandira la bouche, se creusera des rides, s'allongera le nez, s'accentuera les sourcils, se blanchira les cheveux, etc....

Nous donnons plus loin de longues explications sur la façon de se bien grimer (pages 176 et suivantes).

Revenons à notre *souffleur*.

Le Souffleur

Nous avons insisté sur l'importance qu'il y avait pour les amateurs à savoir leur rôle *imperturbablement* et à n'avoir aucunement besoin de son aide.

Mais, dans un spectacle, même le mieux préparé et le mieux su, certaines défaillances peuvent se produire, et le *souffleur* doit être là pour parer à tout événement, et cela dès l'avant-dernière répétition. Prendre n'importe qui pour souffler serait une grosse faute.

« Le lendemain d'une première à succès, « raconte le spirituel acteur Galipaux dans « son volume: les *Galipettes* (1), on peut lire

(1) *Librairie Ollendorff.*

« dans les journaux le triomphe de l'auteur, « les louanges des artistes, le talent des déco- « rateurs, le bon goût du costumier, l'adresse « des couturières.

« On félicite le directeur; mais il y a un « personnage dont on ne parle pas, qu'aucun « courriériste ne nomme et qui, pourtant, a « droit à un salut : c'est le souffleur. La plu- « part du temps, le souffleur est un ancien « artiste, qui, n'ayant pas réussi à prendre une « place sur la scène, en a pris une dessous. « C'est souvent un homme de bon conseil et « que l'on consulte dans les cas de mise en « scène embarrassants.

« Un type bien amusant, c'est le souffleur « gobeur. C'est un jeune, celui-là ! Il n'est pas « encore blasé et s'amuse dans son trou plus « que le *titi* qui a payé sa place; pour lui, la « pièce est toujours nouvelle; il sait tous les « rôles par cœur, y compris ceux des femmes, « et pourrait à la rigueur souffler sans bro- « chure. Il faut le voir, pendant la pièce, « soupirer avec l'amoureux, rire avec le « comique, pleurer avec l'ingénue, maudire « avec le père noble; il sanglote, trépigne, « chauffe le traître, encourage la duègne et « s'oublie parfois jusqu'à crier au premier « rôle : « Vas-y ».

« Souffler est extrêmement difficile. Il

« faut connaître les acteurs pour bien les « souffler, avoir étudié leur caractère, posséder « leur tempérament, en un mot savoir à quelle « nature on a affaire.

« Le véritable souffleur doit voir, lorsque « l'artiste entre en scène, dans quelles dispo- « sitions d'esprit il se trouve. S'il est gai, porté « aux cascades, disposé à ajouter au texte, « alors lui laisser la bride sur le cou. S'il est « au contraire morose, ennuyé, chagrin, par « suite d'ennuis de famille ou de discussions « avec l'administration, l'encourager, souli- « gner ses effets, approuver son jeu. Si l'artiste « est traqueur, ne pas le lâcher, le tenir serré, « afin qu'il se sente soutenu. »

Autant que possible, il vaut mieux s'adresser pour souffler à un professionnel.

En province comme à Paris, il est facile d'en trouver un au théâtre de l'endroit.

Dans ce cas, lui remettre la brochure ou le manuscrit de la pièce, la *veille* de la représentation, afin qu'il la puisse lire une fois avant; c'est bien suffisant.

Seulement, et ceci est de toute importance, nos acteurs agiront sagement en *soulignant au crayon de couleur*, sur l'exemplaire qu'ils lui remettront, les *passages dont ils ne se sentent pas très sûrs, et sur lesquels ils pourraient se tromper*. En attirant ainsi d'une

manière spéciale l'attention du souffleur sur ces passages, ils seront tout à fait tranquilles et *recevront* à propos les phrases qui viendraient à leur manquer.

De même pour les *jeux de scène*.

On fera bien d'indiquer les plus importants sur cette même brochure, et le souffleur les soufflera en même temps que le texte.

Exemple : un personnage de la pièce doit se diriger, à un certain moment, vers le fond du théâtre et prendre sur une table un étui à cigarettes.

Si l'acteur oublie ce mouvement, le souffleur lui enverra les mots suivants : « Au fond, cigarettes. »

Et notre amateur comprendra facilement ce langage nègre.

Donc le souffleur a une grande responsabilité, et c'est pour cela que nous conseillons d'en choisir un qui soit du métier.

Mais, en cas d'impossibilité, on s'adressera à un amateur dont la diction soit très nette.

Il devra lire plusieurs fois la pièce, la *savoir presque par cœur*, assister à plusieurs répétitions, *au minimum aux deux dernières*. Pour se faire bien comprendre des acteurs, il règlera sa voix suivant l'acoustique de la salle, articulera ce qu'il a à souffler très

fortement, comme s'il faisait un exercice de prononciation, et *très lentement*.

Il s'arrangera surtout de façon à deviner immédiatement le passage dangereux (s'il n'est point indiqué sur la brochure), afin de le souffler d'avance et ne point faire attendre l'acteur.

Afin de savoir si les spectateurs ne percevront pas trop sa voix le jour de la représentation (ce qui est du plus déplorable effet et gâte tout), il aura soin de placer un ami tour à tour aux premiers rangs de la salle, puis au milieu, et enfin au fond, pour l'en faire juge.

Grâce à ces préparations, les acteurs auront à leur disposition un très passable souffleur qui parera aux fautes que la mémoire ou la timidité pourraient leur faire commettre.

Chapitre VIII

La Mémoire
La Timidité
Remèdes contre le Trac

Ah ! la mémoire et la timidité, ce qu'elles ont fourni d'amusantes anecdotes !

On connaît l'histoire de ce comédien qui, ayant à dire ces simples mots :

« C'en est fait ! il est mort ! »

s'écria d'une voix de stentor :

« C'en est mort ! il est fait ! »

Cette autre histoire est plus plaisante encore :

C'était aux Variétés. On jouait une comédie intitulée : *la Pièce sans A*.

La pièce, très médiocre, n'avait qu'une originalité, celle de ne pas contenir un seul A dans les mots prononcés par les acteurs.

On commence le spectacle, et la première

phrase que prononce le comédien qui était en scène est celle-ci :

« Ah ! monsieur, vous voilà ! »

Toute la salle part d'un formidable éclat de rire.

C'était drôlement commencer une pièce sans A !

Enfin l'acteur, qui ne se décontenançait pas pour si peu, ayant prêté l'oreille au souffleur, rétablit le vrai texte et lance alors un :

« Eh ! monsieur, vous voici ! »

L'anecdote suivante prouve que le souffleur ne suffit pas toujours à sauver la situation compromise.

On jouait, nous raconte M. Fournel, la *Mélanide* de la Chaussée, à Lunéville.

L'acteur qui représentait Darviam manque de mémoire à tel point, au moment de la déclaration d'amour, que le souffleur fut obligé de réciter toute la tirade à haute voix.

Lorsqu'il eut fini, Darviam se tourna sans se troubler vers l'actrice.

« Mademoiselle, reprit-il, comme monsieur vous a dit... etc... » en montrant le souffleur.

On peut juger de l'hilarité du parterre à ce beau sang-froid.

Un autre, dans le même cas, dit naïvement au souffleur assez haut pour être entendu :

« Taisez-vous ! Laissez-moi chercher un moment. Morbleu ! je le savais si bien ce matin ! »

Voyez-vous comme cela était propre à entretenir l'illusion scénique !

Il y aurait mille traits de ce genre à conter. Terminons par le suivant :

Un vieil acteur, habitué à faire sonner la rime et à cadencer le vers, ayant à dire, un soir, dans *Mithridate*.

« Quand le sort ennemi m'aurait jeté plus bas,
Vaincu, persécuté... »

et ne se souvenant plus tout à coup de la fin du second vers, continua tranquillement en y substituant machinalement : tati, tatou, tata.

Et, chose extraordinaire, le mouvement dans lequel il le dit était si juste, si naturel, que personne dans la salle ne s'en aperçut.

Contre la timidité, pas de remèdes.

La peur, le « trac », pour employer ce mot pittoresque des comédiens, s'empare aussi bien des plus grands acteurs, de ceux qui ont vingt ans, trente ans de théâtre, que du plus obscur, du plus inexpérimenté débutant.

Quelques-uns, il est vrai, loin d'avoir ce

trac, recouvrent en public un étourdissant sang-froid, un merveilleux esprit d'à-propos et font preuve d'une hardiesse qu'ils n'auraient certes pas dans la vie privée.

Témoin Baron, non pas le joyeux comique des Variétés, mais le camarade, le contemporain de Molière, qui jouait *le Cid* dans les dernières années de sa carrière.

C'était, malgré les efforts qu'il apportait à se grimer, à se rajeunir, un vieillard très usé, très cassé par l'âge et la fatigue.

Aussi la salle fut-elle prise d'un formidable éclat de rire lorsqu'il récita ces vers de Rodrigue :

« Je suis jeune, il est vrai... »

Il s'arrêta alors brusquement et regarda le public d'un air très courroucé, puis recommença :

« Je suis jeune, il est vrai... »

Nouvelle hilarité.

Alors Baron s'arrêtant de nouveau et s'avançant sur le devant de la scène : « Messieurs, dit-il aux spectateurs, je vais recommencer pour la troisième fois, mais je vous avertis que, si pareil fait se renouvelle, je quitte la scène, et vous ne me verrez plus jamais. »

Et la représentation continua sans que le

public, qui adorait Baron, bronchât une seule fois.

Un autre jour, jouant *Iphigénie*, il dit d'une voix si faible, si basse :

« Oui, c'est Agamemnon, c'est ton roi qui t'éveille. »

que tout le parterre cria : « Plus haut ! plus haut ! »

Sans être le moins du monde déconcerté par ces apostrophes, Baron se tourne vers les spectateurs et leur dit : « Si je le disais plus haut, je le dirais mal. »

S'il sait imperturbablement son rôle, s'il a répété consciencieusement, s'il possède bien ses jeux de scène, ses entrées, ses sorties, s'il sent qu'il a affaire à un bon souffleur, s'il a déjà été entendu par un public restreint, s'il est habitué à la rampe, aux décors, à l'estrade sur laquelle il joue, s'il connaît à l'avance l'effet produit par son costume et sa figure (nous entendons ici sa figure grimée), s'il a enfin essayé l'acoustique de la salle, l'amateur comédien verra certainement sa peur diminuer dans une large proportion ; nous ne pouvons lui assurer qu'elle disparaîtra entièrement.

Pour faire à ce *trac* qui vous guette la part la plus petite possible, nous dirons à nos acteurs :

1° *N'ouvrez pas la pièce le jour de la*

représentation. Abstenez-vous d'y penser, d'en relire le texte. Il est important que vous vous reposiez, que vous cherchiez d'autres occupations, d'autres distractions qui vous conduiront, sans que vous vous en doutiez, jusqu'à la représentation.

Autrement vous vous impatienterez, vous vous énerverez sans profit. Vous trouverez la journée éternellement longue, et vous vous figurerez, à le repasser, que vous ne savez plus un traître mot de votre rôle.

2° *Allez faire, si cela est possible, le jour de la représentation, une bonne petite promenade à pied, de deux heures, dans l'après-midi.*

Tout en marchant, récitez une centaine de vers, ceux que vous saurez, et cela sans intonation, sans gestes, sans voix — il faut la ménager, — rien que pour l'articulation, c'est-à-dire pour la prononciation.

Choisissez de préférence des vers difficiles à dire, mais difficiles au seul point de vue matériel, qui demandent un effort très considérable de la bouche pour les émettre, comme par exemple le récit de Waterloo, de Victor Hugo :

Waterloo ! Waterloo ! Waterloo ! morne plaine !
Comme une onde qui bout, dans une urne trop pleine,
Dans ton cirque de bois, de coteaux, de vallons,
La pâle mort mêlait tes sombres bataillons !

Car si on doit éviter de se servir de sa

voix avant la représentation, il faut au contraire faire travailler, fatiguer sa langue, sa mâchoire, afin de les assouplir et d'obtenir au moment voulu une grande légèreté de débit et une parfaite netteté de diction.

3° *N'essayez pas de vous monter, de vous échauffer d'une manière factice avant le spectacle.*

Quelques amateurs se figurent en effet que, pour chasser l'émotion qui les envahit à mesure que l'heure approche, il suffit de prendre telles ou telles boissons excitantes, comme du café en grande quantité, du champagne, des liqueurs qui provoquent une sorte d'agitation nerveuse très préjudiciable.

Il faut au contraire ne point se charger l'estomac ou s'échauffer la tête en absorbant des aliments ou des liquides trop généreux. Mangez et buvez légèrement. Terminez votre dessert par une tasse de café noir un peu fort; voilà tout.

Excluez de votre repas — que vous devrez faire deux heures au moins avant la représentation — tout ce qui pourrait empâter votre langue ou altérer votre voix.

Par exemple : le cidre, les alcools, le vin rouge (surtout le bourgogne), les artichauts, et tous les mets vinaigrés, poivrés.

Pour Jouer la Comédie.

Tout cela est très mauvais lorsque l'on va jouer.

Disons en passant que, si on se sentait la voix fatiguée, légèrement émoussée ou enrouée, on pourrait, avant d'entrer en scène, gober deux ou trois œufs crus, boire un grog bien chaud, un verre de coca Mariani, ou bien encore prendre un verre d'élatine (liqueur de pin); quant aux granules d'aconitine, ils ne s'emploient que dans les cas de complète extinction.

M. Mairobert, dans un savant article de la *Revue d'Art dramatique*, explique que chaque artiste a des moyens à lui pour conserver une voix pure et sonore, dans l'espoir d'obtenir du succès et de plaire à la foule.

Martin, le célèbre chanteur, était l'esclave de sa voix, dont il faisait son idole. Aussi ne parlait-il à personne lorsqu'il devait jouer le soir. En outre, tous ses costumes étaient munis d'une petite poche dissimulée dans un pli du vêtement, et dans cette poche se trouvaient des grains de sel qu'il se mettait dans la bouche pour lubrifier ses cordes vocales.

Ponchard ne s'observait pas; il mangeait et buvait de tout indistinctement; ce qui ne l'empêchait pas d'être en voix et de chanter comme Ponchard seul savait chanter.

Lorsque l'infatigable *Chollet* éprouvait un peu d'irritation à la gorge, il se faisait apporter de la bière du café voisin. Dans les entr'actes des grands opéras, *Duprez* mangeait des huîtres et de la viande saignante. Les jours où il devait paraître en public, *Montaubry* était d'une sobriété extrême, et son estomac, qui ne pouvait alors supporter un mets succulent, s'accommodait parfaitement d'une demi-bouteille de vin fin. Un artiste de l'Académie de musique, que nous ne nommerons pas, faisait des culbutes et des cabrioles dans la journée lorsqu'il devait se faire entendre le soir.

La Malibran, dit-on, buvait du madère et mangeait des sardines avant de chanter. *Mme Damoreau* avait une préférence marquée pour le café noir, auquel elle ajoutait quelquefois une cuillerée de rhum ; dans les entr'actes elle avalait un petit verre de vin d'Espagne, puis un peu d'ale, avant la fin du spectacle.

Mme *Dorus-Gras* mangeait du gigot aux haricots.

Il fallait à *Duménil*, premier ténor de l'Académie royale de musique en 1677, une bouteille du meilleur vin de Champagne.

L'illustre doyen de la Comédie-Française, *Mounet-Sully*, lorsqu'il joue le soir, ne déjeune pas et dîne à cinq heures. Son menu

est presque toujours celui-ci : six huîtres, une côtelette, un légume, le tout arrosé d'un bordeaux blanc généreux et terminé par une petite tasse de café dans laquelle il met deux ou trois cuillerées d'un très vieux rhum.

L'histoire nous apprend que, chaque fois qu'il jouait, *Frédérick Lemaître* avait invariablement à son dîner les plats suivants :

Une tranche de jambon, deux œufs à la coque, un ris de veau. Le tout arrosé d'un excellent vin blanc.

Comme dessert, un grand bol de café au lait suivi d'un nombre très respectable de petits verres de cognac (on sait que le grand comédien était un buveur émérite).

M. Fournel nous raconte également qu'avant de paraître devant le public, pour s'échauffer, le grand acteur *Kean* se grisait abominablement.

Pour se mettre en état, certains acteurs, autrefois, agissaient de façon originale.

Jules Janin écrit, dans son *Histoire de la littérature dramatique*, que *Mlle Sainval* avait pris son rôle de reine tellement au sérieux qu'elle se cachait tout le jour, quand elle allait jouer la tragédie, sous un long voile noir dont elle était couverte en entier.

Dans les coulisses, *Talma*, attendant sa

réplique, travaillait encore son rôle, défendant à qui que ce soit de l'approcher, de lui parler, de le distraire.

Un jour, dans *Hamlet*, avant de paraître sur scène, il saisit des deux mains par le collet un valet de chambre, le secoue en s'écriant, comme il doit le dire dans la coulisse :

...Fuis, spectre épouvantable,
Porte au fond des tombeaux ton aspect redoutable !

Il repousse ensuite le domestique très violemment et se lance sur la scène. « Cela me donne, disait-il, l'irritation nerveuse dont j'ai besoin pour commencer. »

C'est encore *Talma* qui, apprenant qu'on a changé subitement le spectacle et qu'il devra jouer Néron au lieu d'Auguste, de *Cinna*, s'écria : « Comment, voilà plus de huit jours que je suis Auguste chez moi, et vous croyez qu'au pied levé je vais être Néron ici ! »

4° *Ne vous mettez pas en costume, ne préparez pas votre figure trop longtemps à l'avance.*

L'effet d'une trop longue attente vous mettra dans un état nerveux déplorable, et, la chaleur aidant, votre fard s'en ira peu à peu, et vous vous verrez obligé de recommencer à vous maquiller.

5° *Arrangez-vous de manière à ce que les*

premiers rangs des spectateurs soient placés un peu loin de la scène.

Qu'il y ait entre la rampe et le public un espace d'au moins 1 m. 50.

Rien ne gêne, ne paralyse comme de sentir les spectateurs trop rapprochés, presque sur vous.

Il faut que l'œil de l'acteur rencontre le public à une certaine distance.

Nous connaissons de grands comédiens qui sont incapables de jouer dans un salon, s'ils sont placés trop près ou au milieu même des invités.

Pour retrouver tous leurs moyens, ils ont besoin de se reculer tout au fond de la salle et de sentir que personne ne se trouve derrière eux.

Chapitre IX

Derniers Conseils

Le rideau levé, une fois en scène, l'amateur-comédien doit se préoccuper avant toute chose *de ne pas faire trop de gestes*, ainsi que nous l'avons déjà dit page 81.

Les inexpérimentés ont toujours le défaut de remuer, de gesticuler à outrance. Ils se figurent que cela aide, accentue les effets comiques, donne de la vie, du mouvement à ce qu'ils récitent.

C'est une profonde erreur.

Si le comédien est capable d'entrer en situation, de se mettre, comme on dit, dans la peau de son personnage, il est absolument inutile qu'il ait la préoccupation du geste.

Ce geste suivra infailliblement le mot dans une très juste mesure et une parfaite harmonie.

Un célèbre comédien d'autrefois, Pré-

ville, a écrit avec juste raison dans ses *Mémoires* :

« On ne saurait trop le répéter, la prodigalité des gestes nuit à la grâce du débit :

« L'abattement de la douleur en permet peu. La réflexion profonde n'en veut aucun. La dignité n'en a pas.

« Les yeux et le visage expriment mieux que ne le feraient les gestes, le mépris, l'indignation ou la fureur concentrée. »

Et après lui, Diderot ajoute :

C'est le visage, ce sont les yeux, c'est tout le corps qui doit avoir du mouvement, non les bras.

Il faut que le comédien mondain évite de même les grandes enjambées, qui sont fort peu gracieuses, surtout sur une petite scène. Gardez-vous aussi de vous déformer le visage par des *grimaces* ou des *tics*, même si vous croyez ces grimaces plaisantes et de nature à amuser votre public.

Car ce n'est plus alors *jouer la comédie*, c'est donner en spectacle une *pitrerie* quelconque.

Ne confondez pas la *composition d'un personnage* avec sa *caricature*.... N'accentuez jamais le grotesque.

Restez dans une juste mesure. Votre public vous en saura gré.

« Il ne faut point mettre un ridicule où il n'y en a point : c'est se gâter le goût, c'est corrompre son jugement et celui des autres. Mais le ridicule qui est quelque part, il faut l'y voir, l'en tirer avec grâce et d'une manière qui plaise et qui instruise. »

Vous croyez que ces conseils excellents nous sont donnés de nos jours par un professeur du Conservatoire ?... Pas du tout. Ils sont signés : *La Bruyère.*

Il y a d'ailleurs un assez bon moyen, employé par les jeunes acteurs qui débutent, pour apprendre à ne pas gesticuler à tort à travers et user de tous les mouvements avec modération et tact.

Au moment où vous apprenez votre rôle, où vous l'étudiez *en chambre*, mettez-vous les mains *derrière le dos*. Si vous êtes par trop tenté de les agiter, faites-vous-les lier.

Puis, allez vous placer devant une glace et *jouez* (ne vous contentez pas de le *réciter*) votre rôle d'un bout à l'autre.

Recommencez le lendemain et plusieurs fois de suite cet exercice.

Le jour où vous monterez sur le théâtre pour jouer ou répéter, étonné de vous sentir les mains libres, vous n'oserez vous en servir tout d'abord, vous n'en userez ensuite qu'avec une grande modération, et les quelques gestes que

vous ferez alors seront toujours en situation et d'une parfaite justesse.

D'ailleurs les grands acteurs, comme les grands orateurs, gesticulent peu.

Berryer ne faisait pas dix gestes dans tout un long discours.

Talma, Frédéric Lemaître, Lekain, n'en abusaient jamais non plus.

Maintenant, si vous êtes gêné en scène, si vous avez de longs temps sans parler, si vous *ne savez que faire de vos mains et de vos bras* qui pendent lamentablement, maladroitement, eh bien, arrangez-vous de manière à remplir ces temps, à vous donner *une attitude*, *une contenance*, à *occuper* ces bras et ces mains. *Pour cela, usez des jeux de scène et servez-vous des accessoires.*

Par exemple la pièce comporte cette scène : vous avez la visite d'un monsieur très bavard qui vous parle sans que vous puissiez, vous, placer un seul mot. Eh bien, levez-vous à un certain moment de sa tirade comme pour lui dire : « Monsieur, tout ce que vous me dites est très bien, mais je voudrais bien que votre conversation prenne fin. » Puis devant sa faconde, découragé, vous vous rasseyez ;... au bout d'une autre minute, énervé, vous vous levez de nouveau, vous marchez, vous allez à une table, vous feuilletez un livre, vous

jouez avec le coupe-papier, etc.... Tous ces jeux de scène vous mèneront au moment où vous avez à parler.

Dans d'autres situations, d'attitudes plus difficiles, où vous ne pouvez bouger, tenez à la main un accessoire quelconque, un chapeau, une canne, un lorgnon, un journal, un dossier de chaise, etc....

Cela afin de donner à vos mains une *pose*, une *tombée* naturelle.

Nous conseillons surtout l'usage des gants pour les hommes et de la tapisserie — ou autres ouvrages — pour les femmes.

Rien de commode, quand on ne sait à quoi employer ses mains, comme de tirer l'aiguille sur une broderie ; boutonner, déboutonner, enlever ou remettre ses gants.

Naturellement *cette attitude par l'accessoire* doit être choisie avec discernement, de manière à compléter la pièce, à *l'étoffer* (suivant l'argot des coulisses), à lui donner de la vie et de la couleur.

Ne baissez jamais la tête en scène, regardez votre public bien en face; regardez surtout ceux auxquels vous parlez en scène et qui vous parlent.

En baissant la tête, vous donnez une mauvaise émission de voix, vous vous faites entendre plus difficilement, et, ce qui est plus

grave, vous enlevez au spectateur le loisir de suivre sur votre visage les impressions que le personnage joué par vous doit ressentir.

Il faut qu'on puisse lire *sur vous* ce qui se qui se passe *en vous*....

Il faut qu'on puisse *voir* vos yeux.

Les yeux sont ce qu'il y a de plus éloquent dans le visage.

Ils expriment sans l'aide d'aucuns mouvements, d'aucuns gestes, presque d'aucunes paroles, la joie, la honte, la peur, la tristesse,... tous les sentiments humains.

Suivant le mot de Cicéron, les yeux sont le *miroir* de l'âme, la physionomie en est l'*image*.

Aussi l'acteur doit-il posséder un regard profond, perçant, qui va droit au spectateur, le pénètre, le magnétise en quelque sorte....

Écoutez le joli passage qu'a écrit à ce sujet le grand acteur *Coquelin aîné* :

« L'œil résume la physionomie de l'acteur en scène. Il en est la lumière, la transparence, la vie.

« C'est là que le public vous cherche, là qu'il veut vous déchiffrer : soyez-y donc tout entier.

« Si vous laissez le regard inexpressif, errant, désintéressé de tout ce qui se dit ou se pense, le public est dérouté, il ne sait pas où

il en est, il se demande : *Tiens! il n'écoute pas... qu'est-ce qu'il a ? qui donc regarde-t-il? cette dame-là, aux secondes loges?...Maintenant il regarde les frises.... Diable ! est-ce qu'il y aurait le feu ?* » Et pendant que le public fait ces réflexions, que devient la pièce ?

« Vous avez un récit à faire : que votre œil voie la chose que vous racontez, le public la verra par reflet dans votre œil.

« C'est pourquoi, entre parenthèses, vous en pouvez faire un récit de profil. Que vous l'entamiez ainsi, faisant face à votre interlocuteur, bien ; mais petit à petit, vous virez, vous voici enfin face au public, votre œil se fixe sur un point dont il ne bouge plus, parce que c'est là que vous voyez ce que vous racontez. Cet œil fixe fait haleter le public sur ce que vous dites. Ce que vous allez dire y est déjà avant d'être dans votre bouche, et la parole ne fait en quelque sorte qu'enfoncer d'un second coup, dans l'attention du spectateur, le trait déjà lancé par le regard.

« Cette fixité ne doit pas être moindre quand vous écoutez. Si votre œil ne suit pas ce que dit votre interlocuteur, le public n'ajoute plus foi à l'importance de ce que vous semblez écouter si peu ; ou bien il est choqué de votre indifférence.

« Qui pourrait souffrir, par exemple,

Horace tournant le dos au public pendant les imprécations de Camille ?

« Je sais tout ce qu'on peut dire sur les effets de dos ; certains acteurs, bien doués sous le rapport de la plastique, les ont en affection ; le dos a ses moyens d'expression ; il se courbe, il se tasse, il se redresse, il se cambre, il peut à la rigueur avoir l'air d'écouter, mais ce n'est pas votre dos que le public veut voir, ce n'est pas sur votre dos qu'il suivra le mouvement croissant de la surprise, de l'indignation, de la colère jusqu'à ce paroxysme où le meurtre se déchaînera. Vous ne ferez jamais que votre dos ait pour exprimer ces nuances autant de ressources que votre œil, et le public qui ne verra que votre dos croira que vous vous moquez de Corneille ou de lui. »

M. Coquelin a cent fois raison. Et ce qu'il dit est tellement juste que nous ne nous faisons pas à l'idée d'entendre parler des acteurs sans les voir ou de les voir portant un masque sur le visage.

Got disait : « L'unité étant le but d'une œuvre d'art, tout personnage doit tendre à l'unité : il faut donc établir un rapport harmonieux entre la pensée et la forme. Or, ce qui frappe dans cet ensemble, c'est d'abord le visage, la physionomie. »

Et tout acteur dont on ne peut distin-

guer la physionomie est pour nous comme s'il était caché ou masqué.

Enfin, cet ultime conseil :

Ne parlez pas trop vite, articulez nettement.

Que votre diction ne soit jamais précipitée : qu'elle soit modérée, sans être lente toutefois.

Ne reprenez pas trop fréquemment haleine, de manière à ne pas couper le vers à chaque instant, à ne pas avoir ce qu'on appelle au théâtre le hoquet dramatique....

Ne prolongez pas non plus la respiration jusqu'à ce qu'elle vienne à vous manquer.

Chapitre X

La Scène
La Rampe
Les Coulisses

C'est dans le fond du salon qu'on établira la *scène*.

Quelques maîtres de maison, peu soucieux de voir entrer chez eux les ouvriers et avec eux le bruit, la poussière, le dérangement, les dégâts quelquefois, renoncent à l'*estrade* et se contentent du *plain-pied*.

Dans ce cas, aucune indication à donner.

La *Rampe*, qu'on fixe sur le plancher du salon, servira de séparation entre les acteurs et le public.

Qu'on sache bien pourtant que cette organisation, fort simple il est vrai, ne nécessitant ni dépenses, ni ennuis, enlève toutefois au spectacle une grande partie de son charme et de son intérêt.

Dès qu'il est entré et assis, l'invité se dit :

« On ne s'est guère donné de mal pour établir cela... Rien n'est changé... Le salon est tel que je le vois chaque fois que je viens ici en visite... on y joue la comédie comme on y donnerait un bal ou une représentation de lanterne magique... Ce n'est pas sérieux ! »

Quant aux interprètes, la plupart du temps, — et toujours quand il s'agit de simples amateurs — le *plain-pied* leur enlève beaucoup de leur assurance, de leur verve, de leur bonne humeur, car ils se sentent trop mêlés au public et *pas assez chez eux*.

Il est de toute certitude que l'acteur, et surtout l'acteur mondain, pour jouer avec toute liberté, sans timidité et sans gaucherie, a besoin de ce plancher élevé, l'élévation fût-elle des plus minimes.

Une fois sur cette estrade, sa peur s'évade, comme dit Molière dans *Amphytrion*, il se transforme, devient quelqu'un et domine — on peut prendre ce mot dans tous les sens — son public, se montre à lui sous tous les aspects, dans les moindres détails, des pieds à la tête et en pleine lumière...

D'ailleurs, n'est-ce pas toujours à une certaine hauteur du sol que nous plaçons ce que nous voulons bien voir et admirer plus à notre aise ?

Tableaux, dessins, sculptures, objets d'art n'ont-ils pas besoin d'être placés un peu haut pour que notre regard les enveloppe tout entier sans fatigue?...

Donc décidons-nous à construire une estrade pour donner à notre spectacle plus de relief.

Sa hauteur dépendra du lieu où on l'établira.

Il faut en effet que la scène soit en harmonie complète avec les autres dimensions du salon (largeur, profondeur de salle, hauteur du plafond, etc.).

Disons en passant que presque tous les sièges ont une hauteur moyenne de 0 m. 45 et que le regard, lorsqu'on est assis, s'élève à environ 1 m. 10. (Il y a une très légère différence suivant les tailles.)

On se base donc sur ces mesures et sur celles du salon pour fixer l'élévation des tréteaux.

Ces tréteaux ne doivent pas être trop espacés.

Et cela de manière que les *planches* qui les recouvrent et forment le plancher ne puissent céder sous le poids des acteurs et causer ainsi de déplorables accidents.

Pour la même raison, les planches devront avoir une certaine épaisseur.

On les recouvrira ensuite d'un tapis pour épargner aux acteurs — lorsqu'ils marchent — cet affreux *craquement* qui devient intolérable à la longue et gâte le spectacle le meilleur.

Souvent même ce bruit — nous en avons été témoin plus d'une fois — a été la cause, dans les scènes les plus sérieuses et les plus pathétiques, d'une malencontreuse mais irrésistible hilarité.

Le devant des tréteaux (ceci veut dire le devant de la scène) sera masqué par une étoffe quelconque clouée tout le long.

Pour éviter qu'elle ne se soulève et montre aux spectateurs les dessous du théâtre improvisé, on fera bien de la choisir assez rigide et de lui donner de la tombée et de la lourdeur en garnissant tout le bas de petites boules de plomb.

A la place de tréteaux, on pourrait aussi facilement et aussi bien obtenir une surélévation au moyen de barriques ou de caisses disposées les unes contre les autres.

La Rampe

Passons maintenant à la question de l'éclairage.

Il n'était guère brillant autrefois, l'éclairage des Théâtres, fussent-ils Royaux!... Jusqu'aux environs de l'année *1720*, les salles de spectacle étaient éclairées par des *chandelles*

Il existait même certains théâtres, *l'Opéra*, par exemple, qui en faisaient une si grande consommation qu'on avait spécialement chargé des employés de les entretenir, de les *moucher*.

Le poste de moucheur de chandelles était bien considéré par le public, qui applaudissait tous les soirs à chaque *mouchage* adroitement exécuté...

Ce travail ne demandait pas une peine énorme mais tout au moins un habile coup de ciseau.

C'était même là une des grosses distractions du parterre en attendant que le spectacle commençât.

La *rampe* était, à cette époque, composée d'une série de lampions contenus dans une boîte de fer-blanc.

Mais les inconvénients de ce mode d'éclairage étaient nombreux. La chaleur enflammait très souvent toutes les chandelles qui, à certains moments, se mettaient à couler et à former de véritables rigoles d'huile bouillante et puante.

Plus tard, on substitua la *bougie* aux chandelles. Ce fut au théâtre une véritable révolution. Il y eut des bagarres, les uns tenant pour la vieille chandelle, les autres pour la jeune bougie...

Les bougies à leur tour furent détrônées par la lampe appelée *quinquet*.

Ce n'est que vers *1820* que le *gaz* fit sa première apparition.

Aujourd'hui presque tous les théâtres emploient *l'électricité*. C'est le *nec plus ultra* du confortable... en attendant mieux.

La rampe est indispensable à la scène. Cette barre lumineuse qui sépare l'interprète du public, qui *l'isole* pour ainsi dire, qui éclaire à différents degrés, à différentes intensités, suivant les besoins de la pièce, *entièrement et également tous les acteurs*, qui permet au spectateur de ne perdre aucun jeu de leurs physionomies, aucun détail de leurs gestes, de leurs mouvements, de leurs costumes, a été cependant, dans les premiers temps de son emploi, sévèrement critiqué.

Mais malgré la fatigue que cet éblouissement cause aux yeux, malgré le danger d'incendie (diminué il est vrai par l'emploi d'un treillage en fil de fer qui empêche d'approcher trop près de la rampe) on n'a encore rien trouvé qui puisse remplacer la rampe avantageusement.

Peut-être un jour arrivera-t-on à l'éclairage par le *haut* et les *côtés*.

Construction de la rampe

Rien n'est plus facile que de construire une *rampe* soi-même, sans le secours d'un ouvrier. On se procure chez un menuisier une planche très peu épaisse, d'une *longueur égale à celle de l'estrade*, et d'une *largeur d'environ quinze centimètres*.

A intervalles réguliers et assez rapprochés, on perce cette planche de clous dont les pointes ressortent en l'air d'environ 1 cent. 1/2. Sur ces pointes, on pique des bougies ordinaires, *plutôt grosses que longues* (on aura soin naturellement d'essayer cet éclairage avant la représentation afin de *faire la mèche* des bougies).

Cela exécuté, on fixe la planche à même le plancher de la scène, sur le bord de l'estrade.

Il ne reste plus maintenant qu'à masquer cette ligne de bougies par une autre planche de même longueur, mais d'une hauteur sensiblement plus grande que la première (environ 0 m. 20) qu'on établit tout le long, à angle droit de la première.

Quelques précautions sont à prendre :

Par exemple, *ne pas placer les bougies trop près les unes des autres*, autrement elles fondraient toutes ensemble et pourraient mettre le feu au bois de la rampe.

Pour rehausser l'éclat de la lumière nous conseillons l'emploi de réflecteurs, ou mieux l'emploi du *papier d'argent verni* dont on tapissera la planche qui sert d'écran.

La chose est facile à arranger soi-même. On achète ce papier d'argent verni, par feuilles, chez tous les marchands de couleurs. On trouve aussi ce même papier en *doré*. L'effet est à peu près le même le soir, et l'un ne coûte guère plus cher que l'autre.

Nous pouvons affirmer que cette disposition donne à l'éclairage un brillant extraordinaire.

D'ailleurs ce procédé, quoique assez récent, est bien connu de tous ceux qui, ayant l'ennui d'avoir dans leur appartement des pièces très sombres, font tapisser leur plafond avec ce papier, soit argenté, soit doré. Inutile de dire que les petits *abat-jour* en *papier* ou en *étoffe sont absolument dangereux* On peut employer des globes de verre, en verre de couleur même, ce qui donne une très jolie lumière. Ajoutons qu'on peut, si on le veut, orner le devant de la scène avec des fleurs ou des plantes vertes.

Il y a des cas, bien rares il est vrai, où la scène étant de proportions très grandes, une simple rampe ne suffit pas à l'éclairer.

Rien de plus facile alors que de dissi-

muler dans les coulisses, à droite et à gauche, de bonnes lampes, bien éclairantes, garnies de solides réflecteurs. Nous nous garderons bien de parler ici de l'installation d'une herse (galerie lumineuse suspendue en l'air, qui s'enlève à volonté et éclaire la scène *d'en haut*).

Dans un salon, la *herse* est impossible à caser, car elle nécessite toute une machinerie compliquée, très coûteuse, pour laquelle il faut avoir recours à des ouvriers spéciaux.

Coulisses

On organise les *coulisses* à droite et à gauche de la scène, derrière le rideau, au moyen de deux paravents d'à peu près 2 mètres de hauteur et de 1 mètre de largeur.

On fixe solidement ces paravents au plancher de façon à ce qu'ils ne se renversent pas au moindre choc et qu'ils ne découvrent pas tout à coup, en plein spectacle, les acteurs qui s'y abritent derrière en attendant leurs entrées en scène.

Si la pièce réclamait une sortie par le milieu de la scène, on disposerait alors un autre grand paravent au fond, contre le mur, en laissant juste assez d'espace derrière pour que les acteurs puissent y passer et au besoin y rester pendant la durée du spectacle.

Mais dans un petit théâtre de société, dans un salon qui n'est pas spécialement aménagé pour qu'on y joue la comédie, il est préférable de toujours simplifier la mise en scène et de n'user autant que possible que du dégagement de droite et du dégagement de gauche.

Car, outre que le dégagement du milieu, très gênant, diminue la profondeur de la scène, il masque le fond et l'empêche de servir de décor naturel à la comédie qu'on représente.

Chapitre XI

Les Loges
Le Rideau
Les Décors

Tout artiste au théâtre a sa loge. La loge est une simple chambre dans laquelle l'acteur procède à sa toilette, fait sa figure, revêt son costume pour la représentation et, quand celle-ci est terminée, se déshabille, se dégrime, range ses affaires pour le lendemain.

Le comédien mondain doit avoir aussi la sienne. Il est facile d'ailleurs d'en établir une dans un coin quelconque de l'appartement.

Une loge doit être située le plus près possible de la scène, assez spacieuse, peu encombrée de meubles et surtout, c'est là le point essentiel, bien éclairée. Ses murs doivent être garnis de porte-manteaux, afin qu'on y puisse suspendre, sans risque de les abîmer,

de les friper, tous les costumes de théâtre dont on peut avoir besoin.

Au fond de la pièce, il faut placer une grande et large glace, de bonne qualité, biseautée, éclairée à droite et à gauche à hauteur d'homme par des appliques (bougies, gaz ou électricité). Devant cette glace, on installe une table recouverte de marbre, sur lequel on met tous les cosmétiques, cold-cream, fards, crayons, pinceaux, houppes, etc... qui serviront à l'acteur pour *faire sa tête*.

Avec cela, si l'on ajoute une ou deux chaises, un canapé pour se reposer pendant les entr'actes de la pièce, et dans un coin, dissimulé, un petit guéridon sur lequel on a eu soin de préparer une boisson quelconque pour se désaltérer avant d'entrer en scène — si le besoin s'en fait sentir — nous aurons une loge tout agencée, toute prête à recevoir son acteur ou son actrice. Dans les grands théâtres, les artistes, homme ou femme, les femmes surtout, passent une grande partie de leur temps dans leur loge. Aussi les décorent-elles à leur goût, en font une sorte de salon, y mettent un confortable qui n'existe pas dans la loge d'amateur que nous avons décrite. Certaines loges sont de véritables petits musées où se trouvent entassés des bibelots de grande valeur, des peintures et des

gravures précieuses, des étoffes rares... Pénétrez dans la loge de M. Coquelin, de Madame Bartet, de Mounet-Sully, et vous en ressortirez émerveillés !

Nos lecteurs nous sauront peut-être gré de reproduire ici les lignes que nous écrivions sur la loge d'un de nos plus illustres comédiens (1).

Par une petite porte basse, mystérieuse, presque invisible, pénétrons ensemble dans le Théâtre, côté des Artistes. Un long corridor, sentant l'humide, éclairé seulement par la maigre lumière d'un bec (ce bec est-il gaz, électricité ou pétrole ?), nous conduit au pied d'un escalier étroit, tout poussiéreux, qui se tortille désespérément jusqu'à des hauteurs prodigieuses, jusqu'aux frises du Théâtre.

Arrêtons-nous au premier étage, pour ne pas nous fatiguer.

Aussi bien trouverons-nous là ce que nous cherchons à voir.

Mais avant de continuer notre marche, un avis important. O vous qui entrez en ces lieux sacrés, où les seuls privilégiés sont admis, donnez en passant un coup de chapeau, un salut, une demi-génuflexion à ce réduit que

(1) *Musée des familles* (1er avril 1895).

vous apercevez à votre droite, qui sert à la fois de loge de concierge, d'antichambre, de cabinet de travail, et où se tient, confortablement enfoncé en son fauteuil, un homme à casquette de velours, l'air digne, magistral, légèrement voûté sous le poids des responsabilités.

Cet homme qui plonge son œil dans la lecture d'une gazette à un sou, cet homme, retenez bien son nom, c'est monsieur Jules, Jules tout court, comme disent les artistes.

Vous le connaissez ou vous allez le connaître.

Il est tour à tour employé du Théâtre, secrétaire, commissionnaire, domestique, coiffeur, habilleur, avertisseur.

Il est... que n'est-il pas ?

Saluez donc et passez sans hésitation, afin que cet influent M. Jules ne puisse avoir ni le temps, ni la tentation de vous crier de sa voix rogue : « *Le public n'entre pas ici.* »

Maintenant, allons plus loin.... un nouveau corridor à arpenter. Encore ? direz-vous. Patience. Le dedans d'un théâtre n'est presque fait que de corridors.

Des bouffées de chaleur nous arrivent avec une odeur forte de parfums divers, poudre de riz et gaz mélangés.

Tout le long de ce corridor, chaque côté, nous remarquons, marquées de noms et de

numéros à la craie, des portes disposées à intervalles réguliers, les unes à côté des autres.

Au hasard, frappons discrètement à l'une d'elles.

Le locataire est aimable; on ouvre, nous entrons.

Nous sommes enfin dans une loge d'artiste, au théâtre de... du... au théâtre que vous voudrez.

Une loge d'artiste !

C'est très ordinaire, c'est une simple chambre, presque une chambrette, carrée, au sol tendu de tapis, très éclairée.

Une large et haute glace couvre tout un pan de mur.

Devant cette glace, une table de toilette, très longue.

Aux murailles, des portraits de gens connus, célèbres. On peut lire, si l'on s'approche, certaines flatteuses dédicaces — « *Au grand comédien* » — « *A l'artiste incomparable* » — « *Au merveilleux créateur de...* » — Au bas, les signatures les mieux cotées sur le marché des autographes.

Le renom, la gloire, le triomphe de l'acteur, de celui qui fait vivre les fictions créées par le poète; l'estime, la reconnaissance, l'admiration de ces poètes s'étalent autour de nous, nous enveloppent.

Continuons à satisfaire notre curiosité, regardons. Ici des couronnes artificielles, de petites et grandes dimensions, aux feuilles argentées et dorées, laissant pendre de beaux rubans moirés, aux couleurs jadis chatoyantes. Hommages du public enthousiaste...

Là, sur un pied de bronze, un buste du comédien, le représentant dans un de ses meilleurs rôles. A côté, un bijou de petite table, signée Galley, recouverte de bibelots rares, objets d'art, souvenirs offerts par des admirateurs au lendemain d'une première.

Ici, en un cadre de velours rouge, se détache du mur, ombre noire, un dessin à la plume de Victor Hugo.

Au-dessus, une panoplie, superbe, étincelante; armes anciennes, flèches, lances, arcs, massues, et des instruments de musique d'une civilisation rudimentaire.... Tout le désert et toute la lyre!

Il n'y manque qu'un scalp.

Sur ce divan, que notre regard devine confortable, moelleux, reposons-nous un instant.

Nous pouvons faire comme chez nous, car l'artiste ne prête aucune attention à notre présence.

Il s'examine devant la glace, il se prépare. Il fait la toilette de sa figure; en langue de théâtre, il se *maquille*.

Il se vieillit ou se rajeunit à son gré, se transforme selon les besoins du rôle à jouer.

Tout à l'heure il sera « acteur », maintenant il est « peintre ».

Il a, du reste, une palette riche en couleurs.

Couleurs, tous ces pots de formes diverses, de tailles différentes, qui renferment des fards rouges et blancs, en pâte ou en liquide.

Couleurs aussi, tous ces crayons noirs ou bleus tirés de leurs gaines de nickel, prêts à noircir les sourcils, à les allonger, à en accentuer la courbe, à teinter les cils, à agrandir le regard, à lui donner de l'expression....

Et ce sont ses pinceaux, tous ces blaireaux, ces brosses douces, qui lui permettront d'adoucir le brutal des pâtes étendues sur la peau, de diminuer le criard des tons, de les estomper, de les perdre les uns dans les autres, imperceptiblement.

C'est le moment de prendre une leçon, car l'artiste opère lui-même ; et son visage, naturellement pâle, fatigué, avec les rides que l'âge creuse dans la chair, est en train de se métamorphoser sous l'action d'une coloration habile.

Le blanc de sa figure se rehausse de rouge.

Il nous semble, à l'éclat de la lumière crue et dure du gaz, qu'il est couleur « homard cuit », mais, dans quelques instants, sur les planches, à l'éclairage de la rampe, éclairage d'en bas,

le rouge s'atténuera et deviendra « nature ».

Encore un coup de brosse, un regard jeté dans la glace pour juger de l'effet, et en voilà pour trois heures d'une jeunesse savamment préparée, travaillée, pas trop mauvais teint, à la regarder de loin....

Sans bruit, sur la pointe des pieds, pour ne pas déranger, est entré l'habilleur.

Sans perdre une minute, il prend au porte-manteau un maillot gris et....

Mais, si vous le voulez bien, ne poussons pas notre curiosité jusqu'aux dernières limites de l'indiscrétion.

Pendant ce nouveau travail de l'habillage, examinons par cette fenêtre, que nous n'avions pas vue, tout d'abord en entrant, ce qui se passe au dehors.

Elle donne sur une place. L'entrée du public, la grande entrée du théâtre, celle qui ne se dissimule pas, est là en bas.

Il est nombreux, le public. En file, comme pour une procession ou un enterrement, il attend aux portes l'ouverture des bureaux, impatient de voir une pièce prônée par les critiques, et dont une suite ininterrompue de représentations n'a pu ralentir le succès.

Maintenant, nous pouvons nous retourner ; l'habilleur a disparu, l'artiste est prêt.

Tout coiffé de longs cheveux blonds, tout

paré, tout costumé en chevalier étincelant d'or et de chamarres, élégamment botté, la dague battant ses talons, apparaît à nos yeux le « Rodrigue » du *Cid*, le « don Carlos » de *Hernani*, etc.

Il y a une demi-heure, il était, comme vous et moi, un simple mortel ; cinquante ans sonnaient à sa figure et à ses yeux lassés par l'effort de chaque jour.

Maintenant, beau et gracieux seigneur, plein de jeunesse et de force, il peut s'écrier avec le héros de Corneille :

> Paraissez, Navarrais, Mores et Castillans
> Et tout ce que l'Espagne a nourri de vaillants !

Tin, tin. Une cloche résonne. « En scène pour le 1er ! » clame une voix. C'est le moment de nous en aller.

Réengouffrons-nous dans le long corridor, après avoir pris congé de l'artiste et l'avoir remercié de sa parfaite obligeance.

Nous voici dehors, à l'air libre ; notre petite visite est terminée.

Au dedans, le rideau est levé, le public, qui n'a pas vu ce que nous venons de voir, est tout au drame qui se déroule, tout au prestigieux héros dont les aventures le charment ou l'apitoient....

Respectons ses illusions....

Les Loges.

Dans certains théâtres, comme l'Opéra, les loges tiennent une place considérable. M. Nuitter, le très distingué archiviste de l'Académie nationale de Musique, nous donne à ce sujet les renseignements suivants :

Pour le service de l'immense personnel, il existe à l'Opéra 80 loges destinées aux sujets du chant et de la danse. Ces loges, réparties dans l'étendue de deux étages, se composent chacune d'une petite antichambre, de la loge proprement dite et d'un petit cabinet de toilette. La loge est garnie de deux glaces dont une, placée à peu de hauteur du sol, permet de se voir des pieds à la tête ; de quatre becs de gaz, placés de chaque côté des glaces ; deux de ces becs, ajustés à un tube souple, glissent le long d'une tringle où ils peuvent être maintenus à telle hauteur qu'on le désire.

Enfin il y a dans chaque loge une cheminée et une bouche de calorifère afin que l'artiste puisse choisir à son gré la chaleur sèche ou la chaleur humide.

Outre les loges des sujets, il existe : une grande loge de soixante places avec autant d'armoires pour les chœurs *hommes* ; une loge de cinquante places avec cinquante toilettes pour les chœurs *dames* : une loge de douze places pour les élèves du chant ; une loge de douze

places pour les enfants du chœur ; une loge de trente-quatre places, avec autant d'armoires, pour le corps de ballet (*hommes*) ; une loge de vingt places avec autant de toilettes pour les danseurs coryphées ; une loge de vingt toilettes pour les danseuses du premier quadrille ; une loge de vingt toilettes pour les danseuses du deuxième quadrille ; une loge de vingt toilettes pour les danseuses élèves ; une loge de vingt toilettes pour les marcheuses ; une loge de cent quatre-vingt-dix places pour les comparses.

C'est, comme on le voit, un total de cinq cent trente-huit personnes, pour lesquelles est organisé le service de l'habillement. A proximité des loges se trouvent deux postes pour les coiffeurs et deux postes à chaque étage pour les avertisseurs.

Rideau

C'est toute une histoire que d'installer un rideau qui *monte* et *descend*. Cela nécessite un cylindre, des poulies, tout un mécanisme des plus minutieux.

Aussi emploie-t-on le plus souvent, nous pourrions dire toujours, le *rideau-draperie*.

Le *rideau de théâtre* a subi un certain nombre de transformations, tout comme l'éclairage, le décor, etc...

Les anciens ne manœuvraient pas leur rideau de scène comme nous.

Champfort nous le décrit en ces termes :

« *Elle* (la toile du rideau) différait de la nôtre en ce qu'elle était attachée par le *bas*, en sorte que quand nos pièces commencent on lève la toile, qui est attachée par le *haut*, les *Romains*, eux, la *baissaient*, la laissaient *tomber sur le théâtre* et, quand la pièce était finie, ou même après chaque acte, on la *relevait* pour le changement de décoration au lieu que *nous la baissons*. De là vient qu'on disait en latin *tollere aulæa* (lever la toile) quand on fermait la scène et que les acteurs se retiraient, et *premere aulæa* (baisser la toile) quand on découvrait le théâtre pour commencer l'action. »

Mais revenons à notre *rideau-draperie*.

Pour l'installer, on fixe au plafond, sur la même ligne que le devant de la scène, une tringle assez résistante qui a toute la longueur de l'estrade et sur laquelle glissent des anneaux; ces anneaux supportent deux tentures qu'on fait glisser en les écartant comme des rideaux de fenêtre et qui viennent se plier à droite et à gauche un peu en arrière de la *rampe*.

Ce genre de rideau, d'un très commode aménagement, a l'inconvénient de rétrécir la

scène de toute l'épaisseur des plis formés par les tentures lorsqu'on les tire de chaque côté.

Il devient aussi un danger si on le dispose trop près de la rampe. Aussi recommanderons-nous de le placer très prudemment à une certaine distance en arrière et de choisir pour le confectionner une étoffe ignifugée, un peu lourde, tombant bien bas, afin d'éviter tout flottement.

Passons maintenant *aux décors*.

Décors

Sur une petite scène d'amateur il n'est guère possible de loger des *décors*.

Les comédies de salon d'ailleurs n'en nécessitent pas, ou du moins en nécessitent rarement.

Le décor de toutes les saynètes est presque toujours le même :

Un *salon*, une *salle à manger*, un *cabinet de travail*, enfin un *intérieur*.

Or, ce décor-là, nous l'avons sous la main, coquettement meublé, installé, avec un réalisme à écraser tous les *salons peints de théâtre*, fussent-ils sortis du pinceau de nos maîtres-décorateurs : Chaperon, Rubé, Jambon, Bertin, etc... (nous en passons et des meilleurs).

Cependant il se peut que votre choix se soit porté sur une très jolie et intéressante comédie

que vous tenez absolument à jouer et dont l'action se passe soit dans un jardin, soit dans une forêt, soit dans un parc....

Et alors quel n'est pas votre embarras!

A la rigueur, vous pouvez faire peindre des arbres, des fleurs, de la verdure sur une toile qui tiendra tout le fond de la scène (ce qu'on nomme au théâtre *toile de fond*) et recouvrir les *coulisses* (nous entendons ici les paravents qui forment les coulisses et qui avancent sur la scène à droite et à gauche) de sujets appropriés à la décoration du fond.

Mais cette décoration est bien superficielle, bien maigre, et il est préférable d'agir comme au temps du grand Shakespeare où un simple écriteau indiquait au public le lieu dans lequel se passait la scène.

« Le décor représente l'intérieur d'un château fort. »

Comme c'était simple!

Pourquoi ne pas employer ce moyen sur notre petit théâtre lorsque nous sommes embarassés?

Nous pouvons affirmer que la première surprise, disons même le premier sourire passé, le public fera très bon accueil à cette courageuse et originale décision, et si la comédie est amusante, si les acteurs sont en verve, le succès *personnel* de ces derniers augmentera

de tout ce que la trop grande simplicité du décor aura pu enlever d'agrément à la représentation.

Cependant si on tient à l'à-peu-près de *la toile de fond*, on n'a qu'à s'adresser à n'importe quel entrepreneur de spectacle qui vous fournira en quelques heures une belle et bonne forêt ou un superbe parc que Le Nôtre, le célèbre jardinier du Roi-Soleil, ne désavouerait pas trop s'il revenait au monde.

Mais si parmi vos amis ou connaissances vous êtes assez heureux pour avoir un peintre, adressez-vous à lui de préférence et demandez-lui de vous rendre le service de vous brosser une toile quelconque.

Si par hasard vous avez vous-même quelques notions de peinture, amusez-vous à confectionner à vos moments perdus le décor qu'il vous faut.

Pour exécuter ce travail vous n'avez pas besoin d'être très fort.

N'oubliez pas seulement que la peinture de théâtre demande à être traitée autrement que la peinture ordinaire et que la perspective scénique est soumise à certaines lois.

Peintures des Décors

Pour peindre *le décor* on emploie le procédé dit *de la détrempe*.

Ce sont des couleurs détrempées avec de l'eau et de la colle.

Pour préparer son décor on fera d'abord construire par le menuisier un *châssis* tenant tout le fond de la scène. Le châssis est un cadre de bois préparé pour être rempli par un panneau en *bois* ou en *étoffe* tendu et fixé sur les bords.

Sur ce *châssis* on clouera une toile de même dimension. On pourra même faire ménager, si toutefois la comédie le nécessite, une *ouverture au centre*, qui servira *de porte*, et deux autres à *droite* et à *gauche* qui formeront les *fenêtres*.

On dessine ensuite sur la toile au *fusain* ou à *la craie de couleur* le motif du décor.

Puis à larges coups de brosse (des brosses grosses comme des balais) on la recouvre de peinture à la détrempe.

La couleur à l'huile et à l'essence est très peu employée au théâtre, sauf quand on désire obtenir des effets transparents.

Dans ce cas, on fait subir à la toile peinte une préparation chimique particulière.

En éclairant ensuite le décor *par derrière* on obtient la transparence désirée.

Si l'on voulait avoir des arbres dont les branches et les feuilles aient l'air *nature*, rien de plus facile.

Une fois le décor peint comme il a été dit

plus haut, on le *découpe en suivant très exactement les contours de l'arbre, des branches, des feuilles et on colle le tout sur une sorte de gaze très épaisse.*

A la lumière de la rampe, le soir de la représentation, cette gaze reste invisible et le public n'aperçoit que les fines dentelures des arbres qui lui donnent assez bien la sensation du *véritable.*

Les Romains observaient déjà la perspective dans la décoration qui se composait, pour tout ornement, de châssis, et encore de châssis qui n'étaient même pas peints :

Claudius Pulcher, le nom est à retenir à titre de curiosité, porta le premier à la scène des décors peints.

Après lui, *C. Antonius* embellit le théâtre de magnifiques ornementations d'argent, d'or et même d'ivoire.

A partir de ce moment et surtout sou l'Empire la décoration scénique atteignit à Rome son plus haut point. C'est alors qu'on vit sur le théâtre des escadrons entiers de cavaliers, des bataillons complets de fantassins, des troupes d'éléphants, de girafes, de bêtes de toute sorte, pour servir à la figuration des pièces qu'on y représentait.

D'ailleurs la splendeur du *Théâtre Romain* fut telle que les grandes féeries représentées au Châtelet, les grands spectacles de la Porte Saint-Martin ou les magnifiques ballets de l'Opéra eux-mêmes en donnent une très faible idée.

Écoutez sur ce sujet le très intéressant récit de *Pline l'Ancien* : « L'édile Scaurus fit bâtir pour les plaisirs du peuple romain un théâtre à *trois* étages, soutenu par trois cent soixante colonnes.

« L'étage inférieur était tout entier en *marbre*. Celui du milieu en *verre* et enfin celui du haut était en *bois doré*.

« Les colonnes du bas avaient trente-huit pieds de hauteur (ce qui ferait actuellement *12 mètres 54 centimètres*).

« Partout étaient distribuées, avec symétrie, des statues de bronze, au nombre de trois mille, sans parler des tableaux les plus riches et les plus magnifiques.

« Tapisseries, tentures, costumes, décorations, tout était en *toile d'or* et il y avait place en ce splendide théâtre pour *quatre-vingt mille spectateurs*.

« Scaurus avait si largement fait les choses qu'il lui resta pour deux millions et demi d'ornements superflus dont il ne put se servir, et qu'il fallut transporter à sa villa de

Tusculum, où ses esclaves, qui lui en voulaient, les détruisirent par le feu. »

Ces merveilleuses représentations du théâtre Romain ne seront jamais égalées. De nos jours, pourtant, on donne à la mise en scène et aux décors une place des plus importantes, quelquefois la première place, et si nous ne faisons pas aussi bien que les anciens, nous faisons pas mal tout de même.

Certaines féeries du *Châtelet*, certains spectacles de l'*Opéra*, de la *Comédie-Française* ont été montés avec un luxe extraordinaire.

Citons d'après M. Moynet (*l'Envers du Théâtre*) les plus grosses dépenses qui furent faites pour la mise en scène de quelques grands opéras.

Hamlet, opéra en 5 actes, de MM. Jules Barbier et Michel Carré, musique d'Ambroise Thomas, représenté le 9 mars 1868, coûta *100 983 fr. 40 centimes.*

Faust, opéra en 5 actes, de MM. Jules Barbier, musique de Gounod, joué le 3 mars 1869, revint à la somme de *118 091 fr. 66 centimes.*

La mise en scène de *l'Africaine* atteignit *98 000 francs.* La coloration des nègres (figurants, figurantes, chanteurs) occasionna *128 francs* de frais par soirée, ce qui donne

une dépense de *12 875 francs* pour cent représentations.

12 875 francs de noir! C'est fantastique!

La féerie *Cendrillon*, qui fit courir tout Paris au théâtre du *Châtelet*, coûta l'énorme somme de *247 000 francs*.

Napoléon, pièce à grand spectacle, représentée ces temps derniers à la *Porte Saint-Martin*, nécessita *125 000 francs* de frais de décors, costumes et accessoires.

Le *Fils de l'Arétin*, drame en 4 actes en vers, de M. Henri de Bornier, joué pendant la saison 1895-1896 à la *Comédie-Française*, atteignit le chiffre de *90 000 francs*.

Et tout récemment *Terre d'Épouvante* au théâtre Antoine coûta à son éminent directeur, M. Gémier, une somme considérable.

Le décor a donc au théâtre, à tort ou à raison, une importance capitale. Nous ne discuterons pas ici sur l'utilité ou l'inutilité des mises en scène luxueuses. Le public n'est jamais fâché d'assister à la représentation d'une pièce bien montée, encadrée dans de beaux décors.

Encore faut-il que la pièce soit intéressante.

A propos de mise en scène, *M. Febvre*,

ex-vice doyen de la Comédie-Française, dans son *Journal d'un Comédien* (1), nous raconte une bien amusante anecdote.

« Nous devions jouer à Villeneuve-d'Agen *Mademoiselle de Belle-Isle*. Instinctivement je demandai au directeur si la ville offrait assez de ressources pour tenter un déplacement aussi onéreux, et si le théâtre était de proportions raisonnables.

« Un bijou!... quant au public... déli-
« cieux!... une famille! vous verrez, me répon-
« dit mon gascon, avec un aplomb qui ne me
« rassurait que médiocrement. »

« Nous arrivâmes à Villeneuve, un petit coin délicieux sur le Lot. Quant au théâtre, une boîte ; il fallait s'habiller dans le dessous : comme décors, il y en avait deux : le décor classique de la forêt et celui du palais.

« Les châssis étaient à pivots, comme dans les théâtres d'enfants : d'un côté un arbre ; de l'autre un meuble ou une porte en perspective.

« J'entre ; mais ma maudite épée accroche au passage la coulisse mobile ; le meuble disparaît et j'amène un arbre avec mon fourreau.

« Comme, pendant l'entr'acte, je faisais des reproches à l'impresario :

(1) *Librairie Ollendorff.*

« Plaignez-vous donc, répondit-il, le préfet « est là avec sa famille ; le public vous adore « déjà et au dernier acte vous recevrez une « couronne !

« — Mais vous m'aviez dit que vous aviez « joué ici un dimanche la *Tour de Nesle* ?

« — Oui, la *Tour de Nesle* ; eh bien ?

« — Eh bien, avec ces deux seuls décors, « le palais et la forêt, comment faisiez-vous à « l'acte où Buridan est prisonnier dans un « cachot ?

« — La *forêt !*

« — Comment, la forêt ! Prisonnier dans « la *forêt* ? »

« Alors, posant sa main droite à demi fermée sur son genou, agitant son pouce, avec ce geste familier aux gens du Midi, il répondit :

« — *Té, sur parole !...* »

Comme nous l'avons dit plus haut, notre petit théâtre de salon n'a pas besoin de décors extraordinaires.

On peut arranger la scène très coquettement, quoique très simplement. On peut l'orner avec des tentures, la meubler avec quelques objets d'art. Cela dépend de l'initiative et du goût du metteur en scène, du décorateur, et là il n'y a pas de règles à suivre.

Cependant, dans la *disposition des couleurs*, dans *l'aménagement du mobilier*, il y a des principes immuables qui s'appliquent aussi bien à la décoration des appartements ordinaires qu'à la décoration de la scène.

M. Henry Havard, dans son beau livre sur la *Décoration* (1), nous donne sur cet art des règles très intéressantes parmi lesquelles nous choisissons les suivantes qui conviennent particulièrement à notre étude.

Premier principe. — « *Lorsque le rôle du décorateur se borne à couvrir la muraille d'une teinte unie, à la revêtir d'un papier ou d'un tissu, le choix des couleurs demeure important. L'artiste, dans la préférence qu'il accorde à certaines d'entre ces couleurs, aussi bien dans la disposition de leurs masses, ne doit jamais perdre de vue qu'elles ont pour mission de former un cadre harmonieux, chargé de mettre en valeur les personnes et les objets qui se trouvent dans la pièce.*

« Pour ne pas commettre de ces fautes malencontreuses, il est nécessaire de bien connaître les qualités particulières qui distinguent les couleurs et l'effet que chacune d'elles produit.

« On divise les couleurs en *trois* catégories :

« 1° *Les couleurs chaudes* (celles où le

(1) *Librairie Delagrave.*

jaune et le *rouge* dominent). Exemple : *orange*, *cerise*, *écarlate*, *brun roux*.

« 2° *Les couleurs froides* (celles où le *bleu* joue le rôle principal). Exemple : *azur*, *vert d'eau*, *gris de perle*, *violet clair*, *gris cendré*, *etc.*

« 3° *Les couleurs neutres*, qui sont le *blanc*, le *noir* et diverses sortes de *gris*.

« Des *couleurs neutres*, le *noir* est peu employé, par grandes masses du moins ; la contemplation de cette négation de toute couleur est morose ; le *blanc* pur n'est guère plus usité. Son seul avantage est de *s'éclairer*. Mais employé comme *repoussoir*, il *assombrit* les surfaces, il les épaissit. Le *noir* boit les contours, le *blanc* au contraire les alourdit et les empâte. Les diverses sortes de gris, par contre, s'éclairent bien.

« Les *nuances froides* s'éclairent bien aussi.

« Le *bleu*, en outre, donne aux carnations blanches un reflet rosé. Aussi l'appelle-t-on le *fard des blondes*.

« Les *couleurs chaudes* pâlissent le teint. Quant au *rouge*, surtout lorsqu'il est monté de ton, il donne à la fois de l'éclat et de la blancheur. »

Tout ceci, et les principes qui vont suivre, s'applique également aux tentures, aux papiers,

à la teinte des meubles, enfin à toutes les décorations qui ornent la scène.

M. Havard nous donne encore les principes suivants de décoration qui s'appliquent aussi à l'objet de notre étude.

Principe II. — *Tout appartement décoré avec goût doit présenter une gamme ascendante ou descendante de valeurs qui enveloppent la pièce sans qu'aucune zone discordante vienne interrompre la progression de cette gamme et en détruire l'harmonie.*

Principe III. — *Lorsqu'on combine l'ameublement d'une pièce, il est indispensable de relier par des couleurs communes la décoration mobile et meublante de cette pièce à sa décoration fixe, afin de créer entre ces divers éléments un air de famille indiquant une communauté d'origine et de pensée.*

M. Havard ajoute : « La beauté résulte, dans la coloration comme dans la forme, de la variété introduite dans l'unité ; c'est-à-dire que la variation des sensations produites par une décoration doit se fondre dans l'unité de l'impression générale. Pour cela, il est non seulement indispensable de choisir une *couleur dominante*, mais encore de rappeler cette couleur, de la faire reparaître dans toutes les parties principales ou accessoires du mobilier. Il demeure bien entendu qu'il ne s'agit pas

d'imposer à tous nos meubles, non plus qu'à nos tentures, une livrée commune, identique, qui enlèverait toute variété à notre ameublement. »

Principe IV. — *Toutefois on peut laisser les meubles accessoires, les objets d'art ou de curiosité, trancher par leur richesse, par l'éclat ou la variété de leurs couleurs, sur la tranquillité du fond ; cette dérogation accentue leur caractère indépendant et fait mieux comprendre que leur présence est accidentelle.*

Principe V. — *Le degré de gaieté d'un appartement étant en raison directe du nombre de ses ouvertures apparentes ou réelles, en multipliant le chiffre des fenêtres et des portes apparentes, on peut arriver à augmenter la gaieté d'une pièce. En le réduisant on communique au contraire à cette pièce un air de retraite et de recueillement.* »

Ces principes sur l'art de la décoration et de l'ameublement, quoiqu'un peu *techniques*, nous ont cependant semblé intéressants à indiquer. Ils peuvent même être utiles si l'on veut faire pour son petit théâtre la dépense de décors pimpants et d'une jolie mise en scène.

Les deux décors suivants suffisent large-

gement pour jouer toutes les comédies de salon, à quelques rares exceptions près.

1° *Un décor de campagne* (toile de fond représentant un *parc*, avec des arbres à droite et à gauche et, au milieu, un parterre de fleurs).

2° *Un décor de ville* (toile de fond représentant un salon ou cabinet de travail ou un *intérieur* quelconque).

Trou du Souffleur

Nous avons dit ailleurs que le souffleur pouvait se placer soit à droite, soit à gauche, dans les coulisses, mais qu'il était préférable de le mettre, comme dans tous les théâtres : *face aux acteurs, dos au public, au milieu et sur le devant de la scène.*

Pour ce faire, il est absolument utile cette fois d'avoir recours à un menuisier qui pratiquera dans le plancher de la scène une ouverture capable de loger le souffleur assis. Sur cette ouverture il établira une sorte de niche peu élevée (sa hauteur dépendra des autres dimensions de la scène) pour cacher la tête de ce dernier aux regards du public.

Chapitre XII

Les Accessoires
Les Bruits de Coulisse
Les Trappes

On appelle *accessoires* tous les objets portatifs, nécessaires aux détails de la représentation, qui aident à l'illusion dramatique en dehors du *costume* et du *décor*.

Le nombre et la qualité des accessoires dépendent de la pièce que l'on joue. La mise en scène moderne en exige une grande quantité. Aussi tout théâtre possède-t-il un magasin d'accessoires, sorte de boutique de brocanteur où se trouvent entassés pêle-mêle, tableaux aux figures fanées, glaces, vieux fusils, pendules, pâtés et poulets en carton pâte, flambeaux, lits, bouteilles, encriers, armes, vaisselles, etc.

Le *chef des accessoires*, sous les ordres duquel travaillent plusieurs garçons de théâtre, surveille le matériel, l'entretient en

bon état pour la représentation ou le renouvelle dès qu'il est hors d'usage.

Colson, dans ses *Mémoires*, nous donne la liste de tous les accessoires nécessaires à la représentation d'une simple petite pièce en un acte : *Les Habitants des Landes*, qui fut jouée en 1811 aux Variétés.

« Une pierre qu'on puisse prendre et rouler, un petit panier à anse pour Clareinie, un pour Pierrette; des échasses pour Rustique, Eustache, le paysan, le tabellion et le père Boucaut; un parasol pour la mère Dax, une mandoline pour Zoë, un livre et une canne pour M. de Saint-Léon ; une gourde, un couteau de chasse, une gibecière pour Tremblin : des échasses pour deux paysans qui traversent le théâtre à la scène 11 ; une gourde pour Eustache ; une bourse pleine d'or pour Mme de Saint-Léon, des échasses pour Landais et Landaises; un tambourin, un galoubet pour un Landais ; des castagnettes pour l'autre. »

Rien que ça pour un vaudeville qui se jouait en lever de rideau et qui ne comportait aucun décor particulier, aucune mise en scène !

Heureusement que les comédies de salon ne nécessitent pas un matériel aussi important. Il serait même maladroit, sur une petite

scène comme celle que nous avons fait construire, de choisir une pièce qui demande des préparatifs compliqués, comme par exemple la représentation d'un repas, d'un bal ou d'une soirée.

Nous insisterons donc peu sur cette question des accessoires.

Nous nous bornerons à recommander à celui qui sera chargé de régler le spectacle, au régisseur, d'inscrire *pendant les répétitions, au fur et à mesure des besoins de la scène*, tous les accessoires qui sont nécessaires, d'en faire soigneusement la liste qu'il consultera avant le lever du rideau pour voir si tous les objets dont se doivent servir les acteurs sont bien à leur place sur le théâtre ou préparés dans la coulisse.

De très belles représentations ont été souvent compromises pour une négligence de mise en scène, un détail de peu d'importance. L'histoire suivante que nous garantissons authentique en est une preuve.

C'était à Marseille; la Comédie-Française en tournée jouait *Hernani*.

Arrivé à l'acte III, à la fameuse scène des portraits, Don Ruy Gomez de Silva (c'était l'éminent acteur Paul Mounet) désigne au roi don Carlos des tableaux accrochés aux murailles et passe ses ancêtres en revue, racon-

tant les hauts faits de tous ces héros. Se tournant à un certain moment vers le dernier, il dit :

« Ce portrait est le mien.... »

Du doigt il va donc le montrer... quand, ô stupéfaction ! Paul Mounet s'aperçoit qu'à cet endroit la muraille est toute nue.... Pas de tableau ! On a oublié celui-là.... Alors, sans se troubler, il va à une porte qui se trouve près de là, l'ouvre et, comme si le portrait était tout au fond d'une galerie profonde, l'indique à don Carlos....

Mais, *horribile visu !* aux yeux de don Ruy Gomez et de don Carlos, aux yeux du public tout entier apparaît une bonne grosse figure ahurie....

C'était le pompier de service qui, derrière la porte, les yeux écarquillés, la bouche ouverte, les mains crispées d'émotion, suivait à travers les fentes du décor les péripéties du drame de Victor Hugo....

Bruits de Coulisse

Les bruits de coulisse comme le tonnerre, la pluie, la grêle, la neige, les éclairs, les cris d'animaux, le vent, sont également du domaine des accessoires.

Mais ces accessoires-là n'ont guère leur emploi dans les comédies de salon. Malgré

cela il sera peut-être intéressant pour nos lecteurs de savoir comment on règle au théâtre ces phénomènes atmosphériques.

Nous empruntons au très curieux ouvrage de M. Moynet, *l'Envers au théâtre* (1), les explications suivantes :

Le Tonnerre. — « S'il ne s'agit que d'ob-
« tenir des roulements lointains, une plaque
« de tôle, agitée graduellement, d'un mouve-
« ment de plus en plus vif, fournira, surtout
« si la plaque est d'une certaine dimension,
« une illusion suffisante. Jadis une brouette
« à quatre roues polygonales, chargée de
« pierres, était roulée à grand renfort de bras
« sur les corridors du cintre.

« La science théâtrale a marché en avant,
« et le tonnerre l'a suivie. Voici une machine
« qui l'a remplacé avantageusement. Qu'on se
« figure une série de planchettes, dont chacune
« est enfilée à ses extrémités sur deux corde-
« lettes ; ces deux cordelettes se réunissent
« ensuite sur une poulie fixée à la charpente
« d'un corridor.

« Deux hommes enlèvent la machine à
« bout de bras et la laissent retomber violem-
« ment. De là, grand fracas et une suite de
« chocs sonores et irréguliers, qui, combinés
« avec la manœuvre de la plaque dont nous

(1) *Librairie Hachette.*

« avons parlé ci-dessus, imitent avec un cer-
« tain succès le bruit du tonnerre grondant au
« lointain et tombant tout à coup dans un lieu
« voisin de la scène. »

Pluie, grêle. — « Pour la pluie et la grêle,
« il est à peu près impossible d'en rendre
« complètement l'effet au théâtre. Il faut se
« contenter du plus ou moins de vérité dans
« l'imitation du bruissement. Pour arriver à
« ce but, on remplit de petites pierres une
« boîte très étroite, longue de plusieurs
« mètres, coupée par intervalles de bois ou de
« métal. Des pierres, en tombant, rencontrent
« ces vannes et ricochent de l'une à l'autre;
« il s'ensuit des sons saccadés qui ont assez de
« rapport avec le grésillement d'une pluie
« d'orage. »

— On peut aussi l'imiter en remuant doucement du petit plomb de chasse sur un tambour. (C'est même ce qu'il y a de plus pratique.)

Neige. — « La neige se fait le plus sou-
« vent avec des petits morceaux de papier que
« des machinistes, placés sur des ponts volants,
« sèment à pleines mains. On a essayé de
« produire plus d'illusion en substituant des
« rognures de laine blanche aux morceaux de
« papier; le moyen était dispendieux, on y a
« renoncé. »

Éclairs. — « Depuis longtemps, les « éclairs sont figurés au moyen d'une gigan- « tesque pipe en fer-blanc dont l'intérieur « renferme du lycopodium en poudre. La par- « tie supérieure du fourneau est garnie d'un « couvercle percé de trous ; au centre se trouve « une lampe à esprit-de-vin. On souffle dans « le tuyau, le lycopodium s'échappe par les « trous, s'enflamme au contact de la lampe et « s'éteint aussitôt (1). »

Cris d'animaux. — « Pour les cris d'ani- « maux, un instrument spécial a été construit. « C'est un tambour très allongé, terminé par « une peau d'âne à une seule de ses extrémités. « Sur cette peau est bandée une corde à « boyaux, attachée par son centre à une « autre corde du même genre qui traverse le « tambour entre ses genoux, puis, la main « recouverte d'un gant enduit de colophane, « il frotte plus ou moins vivement sur la corde « et il se produit alors des grognements pro- « longés, sourds ou éclatants. »

(1) On peut aussi disposer un certain nombre de becs de gaz que l'on tient à la lueur bleue et auxquels on donne du feu tout à coup en ouvrant la clef du tuyau qui les alimente ; ou encore on découpe sous le rideau de vastes parties que l'on recouvre de calicot peint à l'essence. Au moyen de la lumière électrique, on jette un rapide rayon lumineux qui vient éclairer par transparence les endroits réservés.

Pour Jouer la Comédie.

Vent. — Pour imiter le bruit du vent on emploie toutes sortes de moyens. Malheureusement on n'arrive guère à l'absolue vérité ; quelquefois on frotte des cordes très tendues, ce qui donne un sifflement prolongé, pareil à celui de la bise. Souvent aussi on se sert de de lames de bois, disposées sur un tambour qui tourne rapidement et frotte sur une étoffe de soie tendue ou l'on frotte lentement du papier sur une toile très tendue. Le mieux est encore d'avoir à sa disposition une machine spéciale dite « machine à faire le vent » qui reproduit assez exactement le bruit de la tempête s'engouffrant dans les cheminées.... Mais cette machine est trop compliquée pour que nous puissions la décrire ici.

Lune, soleil, étoiles, etc... — On représente la lune, soit à l'état de croissant, soit dans son plein, par un transparent qu'on éclaire par derrière au moyen d'un quinquet accroché au châssis ou au rideau.

Pour les étoiles, on accroche, à même la toile, des lamelles allongées et très brillantes de paillon. Le moindre souffle d'air fait osciller des paillettes et figure ainsi le scintillement.

Le soleil est représenté par une lampe à arc enfermée dans un globe de verre teinté en *jaune*.

Une paire de roues promenée dans la coulisse reproduit le roulement d'une voiture.

Trappes

On aura très rarement besoin de se servir de trappes. Les trappes sont les endroits du plancher de la scène par lesquels, dans les féeries ou les pièces fantastiques, paraissent ou disparaissent instantanément, à la vue du spectateur, soit un personnage, soit un objet plus ou moins volumineux, soit parfois toute une machine décorative, portant dix, quinze, vingt personnes et plus.

Selon le besoin, ces trappes sont de différentes formes, tantôt carrées, tantôt oblongues, tantôt rondes. Le plancher d'un théâtre, essentiellement mobile, est divisé régulièrement, à chacun de ses plans, en un certain nombre de trappes et de trappillons; mais comme il doit se prêter à tous les besoins, si les trappes régulières (qui ne mesurent généralement pas plus d'un mètre de largeur) se trouvent insuffisantes, on transforme le plancher à l'endroit voulu pour obtenir l'ouverture des trappes d'une dimension exceptionnelle.

Chapitre XIII

Les Programmes
Les Affiches

Il n'est pas absolument nécessaire que le maître ou maîtresse de maison remette à chaque invité un programme détaillé de la soirée. Mais il vaut mieux le faire. D'ailleurs le public, même celui qui ne paie pas sa place, aime toujours à savoir d'avance ce qu'il va entendre. Le titre de la pièce, le nom de son auteur, de ses interprètes (amateurs ou professionnels) évitent même souvent à l'invité pris à l'improviste de mauvaises surprises.

Un programme que nous jugeons ennuyeux du premier coup d'œil nous invite à la patience. « Ah! c'est la pièce de Monsieur *Y!*... et jouée par ce grotesque Monsieur *X*... et cette prétentieuse Madame *Z!*... Mon Dieu! Dans quel guêpier me suis-je fourré!... Si j'avais su!... Enfin! Ne montrons pas notre mécontentement; tenons-nous,

soyons corrects... Si je pouvais faire un petit somme! » Et tel, qui, non prévenu par la petite feuille ou le morceau de carton qu'il a devant lui, aurait pu laisser échapper quelques grimaces ou bâillements d'ennui, se contraint à sourire et, calme, paisible, dodelinant de la tête de droite et de gauche comme pour approuver, dort un demi-sommeil, sommeil d'homme du monde ou de lièvre... les yeux ouverts.

Donc, à toute soirée bien organisée, il faut un programme, très simple si on veut.... Il est préférable évidemment, si on a sous la main un ami qui dessine ou peigne, de donner à ses invités un spirituel croquis à la plume ou au crayon, ou une pimpante aquarelle.... Il est des programmes signés *Cappiello, Barrère, de Losques, Mich'* ou *Gir*, qui sont de véritables petits bijoux, qu'on garde soigneusement, dont on fait collection.... Mais ils ne sont point à la portée de toutes les bourses et, en distribuer de pareils, nécessite une assez grosse dépense.

Nous recommandons à ceux qui peuvent bien faire les choses, et ne regardent pas à une centaine de francs près, les programmes sur papiers de luxe, comme le *chine*, le *japon*, qui a sur le chine l'avantage d'être plus résistant, d'avoir une jolie teinte jaune satinée, le *wathmann*...

Pour Jouer la Comédie.

On imprime aussi sur *satin*, satin blanc ou satin de couleur. C'est même excessivement chic, mais très coûteux. Nous conseillons aussi l'emploi du *papier parcheminé* qui est très souple, analogue au velin ou au vrai parchemin, mais plus transparent que ce dernier et plus luisant. Ce papier est d'un prix très abordable.

On peut arranger son programme de la façon suivante :

On prend pour le confectionner une double feuille. Sur le premier feuillet, au *recto*, on fait graver ou imprimer (la gravure est plus jolie) son chiffre ou ses armes; au bas de la feuille on met la date, simplement, en tout petits caractères. De l'autre côté du feuillet, au *verso*, on indique le titre de la pièce, le nom de l'auteur, et au-dessous celui des personnages ; en regard le nom des interprètes également. Le *recto* du deuxième feuillet est consacré ou aux intermèdes dont on fait la nomenclature ou à l'autre pièce (comédie, opérette ou opéra-comique) avec, toujours, le titre de la pièce, le nom de l'auteur et des acteurs.

Le verso de la deuxième feuille reste blanc.

Les formats les plus commodes et les plus gracieux sont les *in-16*, les *in-8* ; mais il

ne faut guère dépasser ce dernier format, à moins d'avoir à placer sur son programme un grand dessin ou une aquarelle d'une certaine dimension.

Et il est facile même dans ce cas, en faisant tirer l'original au nombre d'exemplaires qu'il faut, de réduire le programme au format que l'on veut.

Ajoutons qu'on peut réunir les deux feuilles par une coquette faveur bleue, rose, verte, enfin d'une couleur en harmonie avec le papier et, s'il y a lieu, le dessin ou la peinture du programme.

L'Affiche

Nous avons dit que le programme répondait au besoin qu'a le public d'être renseigné sur la pièce, les acteurs.

Autrefois, on ne connaissait ni le programme ni l'affiche. On annonçait la représentation à son de trompe ou de tambourin sur les places et carrefours. Quelquefois aussi, les comédiens défilaient en troupe, costumés comme pour jouer, à travers les rues de la ville.

Pour les spectacles de la foire, un pitre, monté sur des tréteaux, la figure barbouillée de blanc et de rouge, au moyen de boniments et d'exercices comiques, de parades, attirait le public, le renseignait sur le sujet de la pièce,

le nom des acteurs, le prix et l'heure de la représentation.

L'*affiche*, qui n'apparaît chez nous qu'à partir de la Révolution, fut inventée, si on en croit certains documents, par un auteur espagnol, appelé Cosme d'Oviedo, qui vivait un peu avant Cervantès, le célèbre écrivain de *Don Quichotte*.

D'autre part, on affirme que les Romains connaissaient l'affiche. Elle indiquait même le titre de la pièce, le nom de son auteur, surtout lorsque ce nom était connu et propre à attirer la foule au théâtre.

L'une des plus anciennes affiches, en ce genre, que l'on connaisse, date du milieu du XVIIe siècle. En voici, d'après l'*Intermédiaire des Chercheurs*, la reproduction très exacte :

LES COMÉDIENS DE LA TROUPE CHOISIE.

« Ceste piesse n'a point de semblables « quoique *Ligdamon et Lydias* se resemble. « Monsieur de Scudery a si divinement « traicté ce subject qu'il s'est aussi rendu « inimitable. Nos acteurs toutes fois promettent « de le surpasser lui mêsmes si vous les « honorez de votre assistance...

« Croyez que le demy teston (pièce de « monnaie portant en empreinte une tête « de Louis XIII d'où le mot teste ou teston ;

« sa valeur a varié entre 10 sous 2 deniers « et 12 sous 6 deniers) que vous donnerez à la « porte ne saurait payer une des scènes de ce « divin poème.

« *Gilet Savetier* ce promet de vous donner « de ris pour plus de deux caresmes ou « *Ambolus* et la *Grand'Michelle* l'assis- « teront. »

Déjà à cette époque, on savait habilement manier la réclame !

On a aussi conservé l'affiche suivante de l'*Hôtel de Bourgogne*. Elle date de 1652. Elle fut composée par le comédien de Villiers pour la pièce d'*Amaryllis*.

Venez donc tous les curieux !
Venez apporter votre trogne
Dedans notre hôtel de Bourgogne
Venez en foule, apportez-nous
Dans le parterre quinze sols
Cent dix sols dans les galeries.

Cet hôtel de Bourgogne qui s'élevait rue Pavée Saint-Sauveur (aujourd'hui, 23, rue Petit-Lion) avait été acheté sous François Ier par les *Confrères de la Passion* qui y construisirent une salle de théâtre. Ils avaient seuls le privilège de donner à Paris des représentations dramatiques. C'est dans cette salle de l'hôtel de Bourgogne que furent jouées les tragédies de Corneille et de Racine, les comédies de Molière.

Mais, triste déchéance, ce lieu respectable à tant de titres, devint, en 1873, la *Halle aux Cuirs* ! Aujourd'hui une simple plaque témoigne de son ancienne gloire et, comme dit Victor Hugo, de toute une histoire, il ne reste plus que :

Quelques lettres à faire épeler aux enfants !

Les affiches étaient déjà à cette époque de couleurs différentes. Celles de l'Hôtel de Bourgogne, *rouges*. Celles de l'Opéra, *jaunes*. Celles du Théâtre de la rue Mazarine étaient *vertes*.

On ne mit d'abord sur les affiches que le nom des directeurs du théâtre, puis on y ajouta ceux des auteurs. A la fin du XVIIIe siècle seulement les journalistes demandèrent que les artistes fussent nommés afin d'éviter au public la désagréable surprise de voir, sans avoir été prévenus au préalable, la pièce jouée par des doublures au lieu des premiers sujets ou des chefs d'emploi.

Il y a des affiches dont le libellé est resté légendaire !

Surtout les affiches des représentations en province. La suivante est unique en son genre :

L'Intrigue espagnole ou la Barbe interrompue!
Chef-d'œuvre historique de l'immortel Beaumarchais.

La Barbe interrompue pour Barbier de

Séville! Il n'y a vraiment que la direction d'un Carpentras quelconque pour se permettre ces licences-là!

Cette autre est assez typique aussi :

Ali-Baba ou les Quarante Voleurs.

NOTA. — Le Directeur n'ayant pu trouver que 12 voleurs dans tout le pays, demande l'indulgence du public pour n'en pas offrir 40.

Lors de l'inauguration de la maison Pompéienne de la rue Montaigne, le prince Napoléon avait fait placer l'affiche suivante imprimée en lettres rouges :

THÉATRE DE POMPÉI.

RÉOUVERTURE APRÈS UNE RELACHE DE 1800 ANS POUR CAUSE DE RÉPARATIONS.

LE JOUEUR DE FLUTE
(SANS FLUTE).

COMÉDIE en 1 acte, en vers, de Emile AUGIER.

Ariobazane.....	GEFFROY
Esaumis.....	SAMSON
Bomilcar.....	GOT
Lais.....	Madeleine BROHAN
Timas.....	Malvina PARENT

Napoléon III. Imp. Aug. — Cos. non designatis. Censore invito.

Il y en aurait des milliers à citer ici, toutes plus drôles les unes que les autres. Mais

il faut s'arrêter. Racontons cependant cette plaisante anecdote que nous a conté, si nous avons bonne mémoire, M. Mounet-Sully.

Rachel, la grande tragédienne, donnait à Londres une série de représentations. Elle jouait Hermione dans *Andromaque*.

Les Anglais, peu au courant de la tragédie de *Racine*, firent à l'actrice qui représentait le personnage d'Andromaque un succès qui tourna au triomphe. Ils la prirent pour la célèbre Rachel qui, elle, ne paraissant qu'au deuxième acte, passa complètement inaperçue.

Le lendemain, Rachel, furieuse, faisait poser dans Londres d'immenses affiches ainsi conçues :

Hermione, tragédie de Racine.

Le *programme* est un diminutif de l'affiche. On le distribue à la porte ou à l'intérieur des théâtres. Plus détaillé que l'affiche, il donne souvent un compte rendu de la pièce, la biographie des principaux artistes et quelquefois même leurs photographies.

Il y avait autrefois de nombreux journaux de théâtre, tels que le *Vert-Vert*, l'*Entr'acte*, le *Programme*, l'*Orchestre*, la *Lorgnette*, etc.

Il paraît depuis quelques mois un journal de théâtre, quotidien, au prix modeste de 5 cen-

times, admirablement rédigé, intitulé *Comœdia*, qui peut être mis dans toutes les mains, qui renseigne très exactement le public sur tout ce qui se passe non seulement sur les scènes de Paris, mais encore sur celles de province et de l'étranger et qui donne le programme complet de tous les théâtres, concerts et tous autres genres de spectacles.

Cet organe officiel des gens et des choses de théâtre, sous l'habile direction de notre distingué confrère Pawlowski, est des plus utiles, des plus intéressants et il a obtenu sans peine, dès son apparition, un succès qui a dépassé toutes les prévisions.

Nous allons étudier maintenant dans les plus grands détails cet art si difficile sur lequel aucun traité clair, pratique, n'a jamais été, croyons-nous, écrit : le maquillage.

Chapitre XIV

Le Maquillage
Comment on fait sa Figure
Comment on se Grime
Comment on se Grandit
Les Fards

Maquillage est un terme dont on ne connaît guère l'origine; quelques-uns prétendent qu'il vient du mot *maquette*, d'autres du mot *maquignon*.

Nous sommes plutôt de l'avis de ces derniers.

En effet, le *maquignon* est celui qui sait, par d'habiles arrangements, rendre comme neuf et fringant un cheval que l'âge a fourbu et qui ne peut plus rendre aucun service.

Plus tard, par une corruption du mot, *maquignon* a donné l'expression *maquiller*, qui s'est appliquée à l'artiste qui peut à son gré se rajeunir ou se vieillir.

Dans l'argot des coulisses, dans le langage

des comédiens, ce mot a donc une signification spéciale. Il veut dire se *farder*, se *faire une figure*, *une tête*.

Le maquillage est une opération très délicate, qui demande une grande expérience, l'habitude des planches, du soin et du tact.

Pour l'acteur ou l'actrice, cette opération consiste, suivant les cas, soit à relever l'éclat du teint que les feux de la rampe rendent livide, blafard, et à lui redonner les fraîches couleurs de la nature; soit à transformer la physionomie suivant le personnage qu'on a à jouer et dans le sens, légèrement et discrètement caricatural, où l'on doit présenter ce personnage au public, et cela dans des proportions telles que celui qui l'interprète disparaisse sous une sorte de masque et se métamorphose au point de devenir méconnaissable.

C'est dans ce dernier cas surtout, que le *maquillage* devient une véritable science et un art très difficile. Quant à se mettre simplement sur la figure un peu de rouge ou de blanc pour paraître aux lumières ou moins pâle ou plus joli, nous n'en parlerons même pas. La chose est trop facile à exécuter sans leçons, devant sa glace, au juger.

Revenons donc au *maquillage* proprement dit. S'il n'est à la ville qu'une coquetterie — qui n'a rien d'ailleurs de désagréable à l'œil

lorsque la chose est bien faite — il devient au théâtre une *absolue nécessite*.

Mais que d'artistes, et non des moindres, ignorent jusqu'au premier mot du *maquillage*, en usent maladroitement ou en abusent! L'abus est d'ailleurs plus terrible que le mauvais usage.

Il ne faut point se peindre la figure, la surcharger d'épaisses couches de couleurs mal étendues, qui forment d'horribles plaques; il faut l'arranger, lui donner l'éclat qui lui manque, ou atténuer celui qu'elle a en trop.

« Je consens qu'on aide la nature, disait *la Clairon*....

« ... J'avais remarqué que rien ne nuit à l'air de fraîcheur, à l'expression, comme les oreilles et les lèvres pâles. Un peu d'art leur rendait la vie. J'adoucissais ou noircissais mes sourcils, je faisais la même chose pour mes cheveux. La blancheur fictive a nécessairement une épaisseur qui cache tout, qui détruit tout. Les pores remplis par le blanc, le talc, la poudre, donnent de la raideur à la peau, et la crainte de se déranger, par trop d'action, fait que le visage reste toujours immobile. »

Cela est juste. Beaucoup de comédiennes devraient lire très attentivement ces remarques de la Clairon. Il est vrai aussi qu'elles ne

pourraient s'appliquer aux acteurs qui, ayant à transformer *complètement* leur physionomie, sont obligés, par cela même, de se servir des fards avec moins de modération que ceux qui veulent uniquement paraître à la scène plus jolis ou plus jeunes.

Paraître jeune et joli ! C'est quelquefois bien difficile, bien impossible, malgré tous les efforts, toutes les précautions, toutes les habiletés !

...Les fards ne peuvent faire
Que l'on échappe au Temps, cet insigne larron ;
Les Ruines d'une maison
Se peuvent réparer. Que n'est cet avantage
Pour les Ruines du visage !

a dit le bon fabuliste *La Fontaine*.

Quoi qu'il en soit, l'usage des *fards* remonte à la plus haute antiquité. Le prophète *Enoc* prétend que l'ange *Azariel*, bien avant le déluge, enseigna aux femmes à s'en servir....

Les *Syriens*, les *Babyloniens*, les *Arabes*, en faisaient un fréquent emploi. Les *Hébreux* se servaient surtout du *sulfure d'antimoine* pour se noircir les sourcils, s'agrandir les yeux.

Job, blâmant une de ses filles d'être coquette, l'appelle : *Vase d'antimoine*.

Les *Grecs* et les *Romains* inventèrent les fards blancs et rouges. D'après *Pline*, le blanc était fabriqué avec de la terre de *Sélimuse* (qui

est d'un blanc laiteux) délayée avec de l'eau ou du vinaigre.

Vitruve prétend que les femmes employaient de préférence la *céruse*.

Le rouge était fait avec le suc d'une racine de *Syrie*, ou bien encore avec une liqueur qu'on retirait de l'intérieur d'un coquillage portant le nom de *pourpre*.

Les fards qu'on vend de nos jours sont autrement bons et inoffensifs que ceux des anciens.

Leur fabrication est moins compliquée....

A titre de curiosité, nous donnons la recette, tirée d'un très vieux manuscrit, d'une préparation *qui conserve le teint et fait un très bel effet au visage*.

On verra le nombre d'ingrédients qui entrait dans une très vieille pommade.

« Vous ferez blanchir dans l'eau une livre de panne de porc mâle en la laissant tremper plusieurs jours, et, étant égouttée, vous la mettrez dans un pot de terre neuf avec une once et demie des quatre semences froides pilées, deux ou trois pommes de rainette coupées en morceaux, un morceau de rouelle de veau grand de quatre doigts ; vous ferez bouillir le tout au bain-marie pendant quatre heures, ensuite vous passerez votre pommade par linge bien serré, et vous lais-

serez tomber la coulature dans une terrine que vous mettrez après sur les cendres chaudes, y ajoutant une once d'huile d'amande douce et une once de cire vierge blanche; le tout étant fondu et mêlé, vous le retirerez du feu, battant cette pommade avec une spatule jusqu'à ce qu'elle soit froide, et elle sera faite.... »

Nous avons dit que le maquillage était un art et un art difficile qu'on devrait apprendre au Conservatoire comme on apprend la diction, la déclamation et le chant.

Tous les comédiens ou comédiennes qui commencent le théâtre sont obligés, pour se grimer, d'avoir recours aux conseils de camarades plus expérimentés qui les guident, mais ne peuvent leur apprendre tout d'un coup, en une seule fois, ce qu'ils savent souvent très mal eux-mêmes..

Ces débutants passent souvent par de tâtonnants essais qui ne sont pas toujours couronnés de succès. Aussi, souvent, apercevant leur visage maladroitement, grossièrement, exagérément fardé, le public leur rit au nez, les trouvant grotesques et ridicules.

Et pourtant il existe pour se maquiller une manière, toujours la même, qui ne varie, suivant les artistes et les rôles, que sur quelques petits points de détail.

Pour Jouer la Comédie.

Nous allons l'indiquer ici le plus clairement, le plus nettement possible, mettant surtout nos indications à la portée des comédiens mondains plutôt que des professionnels.

Les amateurs qui jouent la comédie de salon n'ont pas besoin d'user de tous les fards dont nous allons donner ici une nomenclature très complète, trop complète pour eux.

La *boîte à maquillage* décrite par nous est pourtant celle que tous les acteurs, hommes ou femmes, doivent avoir à leur disposition.

Composition d'une boite a maquillage. — *Blanc pâte* (pour faire le fond de la figure) en bâton ou en plaque.

Rouge gras (en bâton ou en plaque).

Rouge en poudre.

Poudre de riz Rachel (ne jamais se servir de la blanche, qui est trop dure au teint).

Rouge en bâton pour les lèvres.

Blanc liquide (pour les bras, les mains, le cou). On se servira d'une petite éponge pour l'étendre.

Crayon bleu pour sourcils. — Employer le *bleu* de préférence au *noir*. Le crayon noir donne moins d'éclat à l'œil, et il est plus brutal de ton.

Crayon de terre d'ombre pour les rides ou crayon sang de bœuf.

Cosmétique pour les cils. — Ce cosmétique, qu'on chauffe légèrement et qu'on applique ensuite délicatement sur les cils avec une petite brosse, sert à les allonger, à leur donner du luisant.

Ce cosmétique existe en différentes teintes : noir, blond, châtain, etc.... Il faut le choisir de façon à ce qu'il s'harmonise bien avec le reste de la physionomie.

Poudre à poudrer (pour la barbe, les moustaches, les favoris, les cheveux. A choisir la teinte suivant les cas).

Bâton de beurre de cacao (pour se dégrimer). On se sert souvent aussi de *vaseline*, de *lait* ou d'un *corps gras quelconque*.

Vaseline boriquée (pour se grimer, c'est-à-dire pour étendre sur la peau avant d'y mettre un fard quelconque). Nous conseillons la *vaseline boriquée* de préférence à la vaseline ordinaire, parce qu'elle est antiseptique et excellente pour la peau.

Eau de Cologne. — Lorsque l'artiste s'est tout à fait dégrimé, il est bon qu'il se lave soigneusement la figure, les mains, le cou, à l'eau de Cologne. Et cela afin de faire disparaître toute trace de fards, d'éviter l'irritation trop souvent causée par eux, de tonifier les chairs, de rendre enfin à la peau toute sa souplesse en dégageant les pores de toutes les

impuretés qui peuvent s'y introduire à la suite du maquillage.

Crêpé (cheveux non préparés qui servent à se faire une moustache, une barbe, des favoris, etc...). Choisir le crêpé de la teinte qui convient au personnage qu'on a à représenter.

Vernis à l'alcool (avec un pinceau), dont on s'enduira la figure seulement aux endroits où on veut coller les postiches.

Première houppe pour étendre la poudre de riz.

Deuxième houppe pour étendre le rouge en poudre.

Troisième houppe pour étendre la poudre à poudrer sur les cheveux, favoris, etc....

Patte de lapin pour étaler les fards lorsque la figure est complètement faite.

Et voilà tout ce qu'il faut à l'artiste pour se maquiller.

Lorsqu'on a à composer des têtes particulières comme celles du *pierrot*, du *nègre*, du *paysan*, etc., on doit avoir recours à l'achat de bâtons spéciaux dont les teintes très variées (il existe près de trente teintes) correspondent au maquillage de ces types différents.

Il est bon d'avoir aussi dans sa boîte à grime (ceci s'adresse naturellement aux hommes) un bâton de *pâte à front* d'une teinte qu'on choisira suivant le personnage à jouer.

Cette pâte ne sert que dans le cas où l'artiste est obligé de mettre un faux crâne. Cette pâte, habilement étendue, sert à masquer la ligne, forcément très visible, qui sépare le front du faux crâne et à *fondre* les deux en une même teinte harmonieuse.

Manière de se Maquiller

Le maquillage comprend deux opérations bien distinctes, n'ayant entre elles que le rapport du plus au moins; l'une, très simple, s'appelle : *faire sa figure*; l'autre, plus compliquée, *se grimer*.

Se grimer, c'est, à l'aide de fards très variés, pâtes, crayons, poudre, etc., l'art de transformer, de changer suivant les indications du rôle à jouer, tous les traits de sa physionomie propre, de s'enlaidir, de se vieillir, en un mot se confectionner une tête autre que la sienne, grimaçante, grotesque, terrible ou ridicule.

Cet art de *se grimer*, quelques rares artistes le possèdent réellement....

Faire sa figure est chose plus facile; c'est simplement rehausser l'éclat de son teint et contre-balancer, neutraliser les effets de la rampe qui, nous l'avons expliqué ailleurs, pâlit, ternit les couleurs naturelles du visage et donne à ce dernier une blancheur presque cadavérique, insupportable à l'œil.

Pour Jouer la Comédie.

Ainsi donc, un comédien ou une comédienne, avant d'entrer en scène, est toujours obligé de *faire sa figure*, mais il ne *se grime* que dans certains cas très particuliers.

Comment on fait sa Figure

On commence tout d'abord par s'enduire toute la figure de *vaseline*, de préférence de vaseline boriquée (on se sert aussi de la crème de cacao). Cette couche de vaseline est mise pour éviter tout contact direct avec la peau.

Avec une serviette, on essuie cette vaseline, puis, avec le doigt, on prend du *blanc gras* en plaque (on se sert aussi bien du bâton), et on l'étend en couche très mince et égale sur tout le visage.

Le *rouge* se place ensuite avec une houppe aux *pommettes*, au *menton*, au *front*, aux *tempes* et autour de l'*œil en coquille*.... Avec la *patte de lapin*, on étend le tout afin de faire fondre le blanc et le rouge en une teinte très douce, sans transitions brusques.

Avec le *crayon rouge*, on se teinte sans exagération les *lèvres*. Si elles sont minces, on en profite pour les élargir par le trait. Si elles sont au contraire larges, épaisses, on les diminue par le même procédé. Enfin, si la bouche est trop fendue ou trop petite, c'est encore à l'aide du crayon rouge qu'on la rétrécit ou

qu'on l'agrandit. On place également un peu de rouge (*en bâton*) autour de l'œil en coquille et dans les coins, tout près du nez, et au bord des *narines*.

Quant aux sourcils, si on veut les accentuer, on passe dessus le crayon, le *crayon bleu* (jamais noir) ; si au contraire on veut les adoucir, les atténuer (cela peut arriver si, jouant un homme *blond*, on est *brun* de nature), on passe le *crayon blanc*, très légèrement.

Il reste maintenant à se *rougir un peu le bout des oreilles* avec du *rouge en poudre*.

La figure est à peu près faite. Pour finir, on étend sur le tout une *couche de poudre de riz* (avec une houppe spécialement destinée à cet emploi), *couche plus ou moins épaisse suivant qu'on veut atténuer ou accentuer le rouge des pommettes, du front, des yeux, du menton, et l'éclat artificiel du teint.*

Les *femmes*, pour *faire leur figure*, agissent tout comme les hommes. Elles passent en plus (ce que les hommes font aussi quelquefois) du *blanc liquide* sur le *cou*, sur les *mains* (sur les *épaules* si elles sont décolletées) avec une *petite éponge*. Lorsque ce *blanc liquide* est mis, elles le sèchent en passant avec la houppe une *forte couche de poudre de riz*.

Souvent aussi, les comédiennes se *rougissent le bout des ongles....*

Cela a pour effet de donner un éclat tout particulier à la main en formant une antithèse de ton entre le blanc mat de la chair et le rouge vif des ongles.

Nous allons maintenant donner quelques notions sur l'*art de se grimer*.

Mais nous rappelons auparavant ce précepte de Got : « Quand on veut se grimer, ne jamais forcer les tons sur quelques parties et se défier de teintes générales qui tuent presque toujours l'expression.... Les traits abaissés sont sévères, les traits relevés sont comiques ; les lumières venant invariablement de la rampe, il faut adoucir les ombres par en bas.

Comment on se Grime

On commence tout d'abord à faire ce qu'on appelle un *fond de figure*.

On met sur le visage une légère couche de vaseline, et on l'essuie ensuite avec un linge bien sec, puis on passe le crayon *blanc gras*, et avec la main on l'étend partout de façon égale.

Avant de continuer à *faire sa tête*, il faut savoir quel aspect on doit lui donner. A part les têtes particulières comme celles du *Pierrot*, du *Paysan*, du *Nègre*, etc., etc., pour lesquelles on doit avoir recours à des crayons spéciaux (nous les avons indiqués dans la composition de la *boîte à maquillage*), l'ac-

teur peut avoir besoin, suivant le rôle, ou de se *rajeunir* ou de se *vieillir*.

Étudions séparément et en détail ces deux cas.

1° Comment on se rajeunit.

On procède de la même façon que pour *faire sa figure*. Seulement on dose le *rouge en poudre* et le *rouge en bâton* suivant l'âge que l'on veut se donner.

Ainsi, plus on désire se rajeunir, plus on augmente l'intensité du rouge en poudre aux *joues*, *autour de l'œil*, au *bout des oreilles*, et *surtout aux pommettes* ; plus aussi on accentue le rouge en bâton aux *lèvres*, au *menton*, et plus on *atténue*, au contraire, les *sourcils* avec le *blanc-pâte* et la *poudre de riz*, surtout si ces sourcils sont bruns ou châtain foncé. Au théâtre, lorsqu'un acteur a des cheveux très noirs, il met une *perruque* blonde pour se rajeunir.

Mais les comédiens de salon, étant donné le petit cadre où ils évoluent, feront beaucoup mieux de ne point en mettre, de jouer avec leurs cheveux, de les *éclairer* seulement (c'est-à-dire de diminuer leur teinte foncée) avec de la *poudre à blondir*.

La perruque change complètement la physionomie.

Pour Jouer la Comédie.

On l'utilisait dès la plus haute antiquité. Xénophon cite le Mède Astiage qui portait de faux cheveux, ce qui était assez commun en Perse et en Lydie. Aristote en fait également mention. Les Romains au temps des Césars en faisaient usage, comme le prouvent les statues de l'empereur Othon et les vers de Juvénal sur Messaline. Commode teignait ses cheveux et les couvrait de poudre d'or.

Toutefois les fausses chevelures de cette époque n'étaient formées, très probablement, que de cheveux collés. L'art du perruquier cependant ne remonte pas au delà de Louis XI.

Plus tard, on porta des calottes garnies de cheveux sur les bords. Sous Louis XIV, la perruque prit une extension considérable. Elle fut volumineuse, presque difforme. Sous Louis XV, ses proportions diminuèrent. De nos jours, les comédiens et les chauves, seuls, en portent.

Si nos acteurs veulent absolument porter une perruque, qu'ils choisissent au moins une *perruque de ville* et non pas une *perruque de théâtre*. La *perruque de ville*, faite avec des cheveux naturels, est mieux confectionnée, plus légère ; elle s'adapte mieux à la forme de la tête, l'emboîte davantage, elle est moins volumineuse, moins surchargée que la *perruque de théâtre*. A la regarder même de près,

la première, surtout lorsqu'elle est faite sur mesure, chez un bon faiseur, peut donner l'illusion des vrais cheveux. L'autre, pour être supportée, a besoin de l'éloignement d'une grande scène, de l'éclat de la rampe, et encore ne faut-il pas trop l'examiner à la lorgnette.

Il arrive, surtout à la campagne ou dans un coin de province, qu'on n'ait point sous la main un coiffeur habile qui vous confectionne ou vous procure la coiffure désirée. Il faut se déranger, aller à la ville, et la ville peut être loin.

Dans ce cas, il est plus facile d'écrire à Paris, à une maison de confiance, en lui indiquant la *teinte* des cheveux et les *mesures* de sa tête.

Pour cela, il faut savoir comment on prend mesure d'une perruque.

Mesures des perruques. — 1° Avec une bande de papier ou une ficelle, assez longue pour faire le tour de la tête, on prend la grosseur de la tête en passant *par-dessus les oreilles et en ayant soin d'appuyer la bande ou la ficelle* au *front* et à la *nuque*;

2° On prend la distance du *front* à la *nuque* en passant par le *sommet de la tête*;

3° On prend la distance d'une *oreille à l'autre* en passant également par le *sommet de la tête*;

4° Enfin on prend la distance d'une *oreille à l'autre*, en passant par le *front* (à l'endroit exactement où les cheveux prennent naissance).

Manière de mettre une perruque. — Ce n'est pas une chose aussi facile qu'on pourrait le croire de mettre une perruque, surtout de la poser bien d'aplomb, ni trop à droite ni trop à gauche, et couvrant entièrement les cheveux.

Voici comment on s'y prend :

On la saisit par les deux tempes, dont on tire assez les élastiques, puis on *entre d'abord le devant; on emboîte ensuite la nuque après s'être auparavant assuré : 1° que les deux pointes du devant de la perruque correspondent bien aux pointes des vrais cheveux; 2° que la perruque cache ceux-ci entièrement au front, aux tempes et à la nuque; 3° qu'enfin les oreilles sont bien dégagées, bien libres.*

Mais nous ne saurions trop le répéter, *la perruque ne rajeunit pas, elle vieillit quelquefois, presque toujours, quelle que soit sa nuance*, et il vaut mieux s'en tenir à ses vrais cheveux qu'on teint, poudre, arrange, coiffe à sa volonté et dans le sens du rôle qu'on interprète.

Quelques artistes, qui ne veulent ni employer la perruque, ni paraître sur scène avec

leurs cheveux ou qui, ayant la nuque et les tempes suffisamment garnies, n'ont plus un seul cheveu sur le sommet de la tête et sur le front, emploient aussi le *faux toupet*.

Il y a plusieurs sortes de faux toupets

Les *toupets à la colle*;

Les *toupets métalliques*;

Les *toupets à crochets*;

Les *toupets à brides*.

Les uns comme les autres sont commodes à employer. Nous conseillerons cependant le *toupet à la colle*.

Comment on pose un toupet a la colle. — On commence par mettre avec un pinceau de la colle, ou, ce qui est préférable, du *vernis à l'alcool*, sur le ruban qui garnit le bord du toupet ; on place ensuite sur le front la *pointe du devant*, en prenant soin qu'il joigne les cheveux sans cependant les dépasser; on appuie la main un moment sur le toupet pour faire adhérer la colle, et on laisse sécher.

Il ne faut jamais se servir des toupets montés sur *taffetas*. Comme pour les fixer à la tête, on est obligé de mettre de la colle sur tout le taffetas, il arrive, lorsqu'on veut l'enlever, qu'on arrache en même temps un tas de petits cheveux, ce qui très désagréable et douloureux.

Les *toupets métalliques* ont l'avantage de

supprimer les ennuis de la colle ou du vernis. Ils sont maintenus par des *ressorts* qui appuient sur les tempes. Malheureusement, pour permettre au toupet de ne pas bouger, ils doivent serrer assez fort, ce qui occasionne à certaines personnes ayant la tête très sensible de violentes migraines.

Les *toupets à crochets* sont employés plus rarement, quoique très pratiques aussi.

Les *toupets à brides*, moins connus, moins répandus que les autres, sont plus difficiles à adapter sur la tête; pour cette raison, on s'en sert fort peu.

Il peut arriver, comme pour les perruques, qu'on soit obligé de commander un toupet à un coiffeur trop éloigné de l'endroit où l'on habite pour pouvoir s'y rendre soi-même, choisir sa nuance et essayer.

Nous allons donc donner quelques indications sur la manière de prendre mesure du *toupet.*

Mesures du toupet. — Prendre la *longueur* de la partie de la tête qu'on veut couvrir dans la *direction du front à la nuque* et mesurer sa plus *grande largeur.*

On peut aussi faire ceci : dessiner au crayon sur une feuille de papier un espace de *même forme* et de *même dimension* que l'espace qu'on veut garnir d'un toupet. On découpe

ensuite le dessin aux ciseaux en indiquant bien clairement le *devant* et le *derrière* de la tête, et on enverra au coiffeur la *feuille ainsi découpée* et pas, bien entendu, la partie enlevée.

Lorsque l'acteur a de la *barbe* ou des *favoris*, s'il veut se *rajeunir*, le meilleur moyen c'est de se *raser* (nous ne parlons pas de la *moustache*, qui, très légère, de teinte claire, relevée sur les côtés, rajeunit la physionomie au lieu de la vieillir).

Mais beaucoup ne se résignent pas, pour une unique représentation, à un tel sacrifice. Dans ce cas, qu'ils se *blondissent barbe et favoris très fortement avec de la poudre* ; mais ce n'est là qu'un pis-aller; car jamais un homme portant barbe ou favoris ne paraîtra aussi jeune que celui qui n'a aucun poil sur le visage ou qui n'a qu'une discrète moustache.

Ajoutons, pour terminer ce chapitre sur le rajeunissement, que les personnes aux visages *maigres* ont toujours l'air plus âgées que les autres.

Si donc l'acteur a une figure sèche, osseuse, aux pommettes saillantes, il aura un sûr moyen de se rajeunir en s'engraissant artificiellement au moyen des fards. Pour cela, mettre une *forte couche de rouge aux joues* (*la couche devra descendre très peu et remonter, au contraire, jusque sous les yeux*) *et à l'aide*

du crayon à rides (crayon sang-de-bœuf) *accentuer les narines du nez en suivant le dessin qu'elles forment; accentuer aussi les joues en décrivant ainsi une ligne demi-cercle qui continuera en haut jusqu'aux coins de l'œil (prolongée sous l'œil), et qui ira rejoindre la commissure des lèvres.*

Mais, à cet endroit précis, le trait devra s'arrêter net et ne pas se continuer, car cela donnerait aux coins de la bouche un aspect tombant, un air fatigué, vieillot, qui ne cadrerait pas du tout avec le but que nous nous sommes proposé.

2° Comment on se vieillit.

On commence tout d'abord par se faire un *fond de figure*, comme il a été indiqué précédemment; seulement, la couche de vaseline mise, au lieu d'employer le crayon *blanc gras*, on prend un *crayon d'une teinte plus foncée.*

On étend ensuite en cercle, *au-dessous* et *au-dessus* des yeux, une épaisse couche de *blanc gras*. Après cela, on *accentue les sourcils* avec le *crayon bleu* (jamais le crayon noir); on passe également ce crayon sur les *cils*, de manière à les rendre plus foncés, puis on se cerne fortement le dessous des yeux, les pau-

pières supérieures et inférieures au moyen du même crayon.

Il est à remarquer que plus on cerne les yeux et plus on descend le trait bleu sur la joue, plus la physionomie paraît dure, maigre, vieille. (Si on a à représenter un *vieillard*, au lieu de passer sur les cils et sourcils le crayon bleu, on passe le *crayon blanc*.)

Il ne reste plus maintenant qu'à dessiner les rides.

Les Rides

Les rides se font à l'aide du crayon sang-de-bœuf (ou terre d'ombre) par des traits *tout le long du front* (sens horizontal), de *chaque côté des joues* (sens vertical), de *chaque côté des narines*, aux *coins* des yeux (on prolonge ces traits jusqu'aux tempes, et ils forment ce qu'on appelle vulgairement la *patte d'oie*), *entre les deux sourcils* (sens perpendiculaire), enfin *aux coins de la bouche*.

Rides du front. — Pour trouver l'emplacement naturel des rides, on plisse fortement le front et, à l'aide du crayon sang-de-bœuf, on dessine les plis formés. Mais le trait rouge, qu'on doit fortement appuyer pour le bien marquer, doit toujours être accompagné d'un autre trait parallèle au premier, se confondant presque avec lui, de même longueur,

moins accentué seulement, fait au *crayon blanc*.

Cette ligne blanche qui suit la ligne rouge, est mise là pour donner à la ride plus d'intensité, plus de relief et plus de profondeur.

Le nombre des rides à se faire au front dépend non seulement de l'âge du personnage qu'on veut représenter (plus il est vieux, plus il est ridé, naturellement), mais encore de la hauteur du front (sur un fond très découvert, on peut faire plus de rides que sur un front bas).

Rides de l'œil. — De chaque côté de l'œil (côté des tempes) on dessine au crayon sang-de-bœuf une série de lignes qui, partant du coin des paupières, rayonnent en flèche jusqu'aux tempes (*comme pour les rides du front, ces traits rouges doivent être accompagnés de traits blancs*).

Puis, au-dessous de la paupière inférieure, on dessine *au crayon bistre* un trait qui la contourne. Plus ce trait est placé bas, plus il donne à la figure un air âgé, plus il forme ce qu'on a nommé la *poche des vieillards*.

Rides de la bouche et du menton. — Au crayon rouge, on dessine de chaque côté de la bouche un trait qui descend vers le menton, et on accentue, toujours au crayon rouge, le creux que forme naturellement la lèvre supérieure sous le nez.

On accentue de même le creux formé par le menton sous la lèvre inférieure.

Rides du nez. — On suit avec le crayon rouge le contour des narines qu'on accentue fortement, et on prolonge ce trait en *bas* jusqu'à ce qu'il rejoigne les coins de la bouche et qu'il se confonde avec la ligne qui a été décrite précédemment.

Rides des joues. — On fait au crayon rouge, au milieu de la joue, une première ligne, puis deux autres très rapprochées, qui, partant un peu plus bas que l'oreille, suivent et dessinent, en accusant la dureté, la mâchoire supérieure et inférieure.

Il est bien entendu que tous ces traits sont faits au crayon *sang-de-bœuf* (appelé souvent par nous, en abrégé, *crayon rouge*) *et qu'ils doivent toujours être accompagnés du trait au crayon blanc dont nous avons parlé lorsque nous avons traité les rides du front.*

Une fois les rides faites, on place le rouge en poudre. Ce rouge ne se met pas autour des yeux, comme on pourrait le croire, mais *légèrement plus bas que les pommettes et descendant jusqu'aux coins de la bouche pour se fondre avec les rides dessinées de chaque côté des commissures.* Cette manière de placer le rouge donne aux joues un aspect flasque, pen-

dant, bouffi ; on place également du rouge, mais en très légère quantité, *au-dessus de chaque œil*, sur le front, de façon à dessiner une sorte de bosse, ce qui vieillit aussi la physionomie.

On peut augmenter encore l'âge qu'on veut se donner, au moyen des *perruques*, des *faux crânes*, de la *barbe*, des *favoris* et quelquefois (suivant sa nuance et sa forme) de la *moustache*. (Nous avons déjà parlé du toupet assez longuement, nous n'y reviendrons pas.)

Étudions l'effet de chacun séparément.

Perruques. — Plus la perruque est foncée, plus elle vieillit. Si on joue un vieillard, on la prend *toute blanche* ou *très grise* ; si l'homme est d'un certain âge, on met une perruque comme nous l'avons indiqué précédemment. Une fois sur la tête, il est bon de la recoiffer, c'est-à-dire d'y passer le peigne, de l'arranger, de mettre en ordre les cheveux, et, si c'est une perruque frisée, d'y faire redonner, quelques instants avant la représentation, un petit coup de fer.

Cela fait, on prend dans sa boîte à maquillage la *pâte à front*, et on en passe une couche sur la ligne qui marque la séparation du front et de la perruque, cela afin d'atténuer cette ligne et même de la dissimuler aux yeux du public.

Cela fait, on passe sur cette couche un peu de poudre de riz *légèrement teintée d'ocre jaune.*

Si, au lieu d'une *perruque*, on a besoin de mettre un *faux crâne*, c'est-à-dire une perruque dégarnie de cheveux sur le devant et même sur les côtés, *on procède de même.* On augmente seulement la couche de pâte à front, et on prend bien soin de *fondre ensemble*, en une même teinte, le front véritable et le faux front.

La barbe. — Une barbe très noire accentue la physionomie, lui donne de l'énergie, de la virilité, de l'âge. Nous ne décrirons pas ici toutes les façons dont on peut porter la barbe : en pointe, en rond, en carré, en touffes, etc.... L'acteur choisira la teinte et la coupe qui vont le mieux à sa figure, ou plutôt qui cadrent le mieux avec le personnage qu'il a à jouer. Nous dirons seulement de quelle manière on se confectionne soi-même, sans le secours d'aucun aide, *une barbe* et *comment on la fait tenir sur la figure.*

Il faut d'abord ne jamais acheter de barbe postiche toute faite, c'est-à-dire montée sur taffetas ou baudruche. Elles sont généralement mal faites, trop lourdes, trop surchargées de cheveux, et le dessin en est d'un régulier qui n'a rien d'élégant ou de naturel.

Pour Jouer la Comédie.

Commencez par acheter, chez un coiffeur quelconque, du *crêpé* (il en existe en toutes sortes de nuances, vous n'avez qu'à choisir). Le *crêpé* est du cheveu en paquets, non monté.

Allez chercher ensuite votre *vernis à l'alcool*, et, au moyen d'un pinceau, vous appliquez une légère couche sur le *menton* en premier lieu. Vous prenez alors du *crêpé* par petites touffes, et vous en garnissez l'endroit que vous avez enduit de vernis, puis avec la main vous maintenez le crêpé et vous attendez qu'il adhère à la peau et sèche.

Quelques secondes suffisent pour que votre crêpé tienne de façon suffisante. Vous mettez ensuite du vernis sur *chaque joue*, en faisant avec *le pinceau le dessin de la barbe que vous voulez avoir*. Vous reprenez du crêpé et vous le fixez aux joues comme au menton. Vous laissez sécher de nouveau, et votre barbe est plantée solidement.

Reste maintenant à la tailler, c'est-à-dire à lui donner la forme voulue, ce qui est facile, à l'aide des ciseaux. J'ajoute qu'en collant la barbe, il faut avoir soin de *bien dégager la bouche* et de ne coller du crêpé qu'*assez bas* au-dessous de la lèvre inférieure, autrement on serait très gêné pour parler.

Moustache. — Elle se confectionne, se colle, se taille de la même façon que la barbe.

Il faut prendre garde seulement de la coller en *deux parties* et de laisser libre et dégarni de tout crêpé le creux que forme la lèvre supérieure.

La moustache pour vieillir doit être très noire, très forte et avoir une forme tombante. Blonde, très légère et relevée, elle rajeunit plutôt la physionomie.

Favoris. — Ils vieillissent toujours, quelles que soient leur forme et leur teinte. Pour se faire des *favoris* et se les coller, on procède comme pour la barbe et la moustache.

Disons tout de suite que la pose des postiches n'ayant lieu qu'une fois la figure faite, il est indispensable d'enlever avec un linge, dans la partie où l'on veut poser ces postiches, tout le maquillage qui s'y trouve et qui empêcherait le vernis d'adhérer à la peau.

Beaucoup de comédiens mondains jouant la comédie pour la première fois, se figurent naïvement que, pour faire illusion, il suffit de se maquiller une barbe, des favoris ou une moustache, au *charbon*, au *bouchon*, à l'*allumette*, ou encore au *bâton de cosmétique noir*, ingrédients avec lesquels ils se dessinent aux lèvres, sur les joues, au menton, une ombre épaisse. C'est surtout dans un salon, où le spectateur est forcément très près de l'artiste,

qu'on doit éviter de commettre pareille faute, car il est facile de s'apercevoir de suite qu'une telle ombre n'est pas celle que forme le poil, qu'elle est *plate*, *sans relief*, et qu'elle n'a pas la même allure, le même moelleux que le crêpé servant à fabriquer les postiches.

D'ailleurs avec le bouchon, l'allumette, le cosmétique, comment faire pour varier la teinte, avoir une autre nuance qu'un noir très cru, très brutal, pas harmonieux ? Le public, même un public d'invités, naturellement indulgents, admet difficilement que les comédiens qui jouent devant lui aient eu la négligence, la paresse, l'ignorance de se noircir la figure au lieu d'employer le crêpé, fort peu coûteux et très facile à poser quand on sait s'y prendre.

Avant de passer à un autre sujet, nous croyons devoir répéter, dans l'intérêt des comédiens, amateurs, qu'il est préférable pour eux de ne point mettre de perruque, fussent-elles des perruques de ville, faites sur mesure.

Mais, me direz-vous, si, jouant un vieillard ou un homme d'un certain âge, nous ne mettons pas de perruque, comment procéder, pour vieillir nos cheveux, les mettre en harmonie avec notre visage couvert de rides ? La chose est facile. Si l'on veut se faire une teinte *poivre et sel*, on passe sur les cheveux des *tempes* et du *milieu du front* quelques traits

de *crayon blanc gras. Puis sur le reste de la chevelure on passe la houppe à poudre de riz.*

Si l'on veut paraître *sel* uniquement, on commence par se graisser les cheveux avec de la *vaseline. Puis on les saupoudre très fortement de poudre de riz.* Retenue par le corps gras, elle forme sur la tête une couche blanche qui reste telle quelle toute la soirée, quelques mouvements qu'on puisse exécuter.

Comment on se Grandit

On se grandit simplement avec les bottines.

D'abord il faut distinguer entre le soulier et la bottine. Le soulier est une chaussure sans tige, qui découvre le pied devant.

Le soulier (on en a besoin dans certains costumes : Louis XIV, Louis XV... etc.) doit être fait sur mesure, chez un cordonnier de théâtre, avec un talon de 4 centimètres environ. Il doit être assez montant à gauche, à droite et derrière, afin de soutenir le pied et l'empêcher de tourner.

On ajoutera dans l'intérieur du soulier une talonnette, de hauteur moyenne, en liège.

Il ne faut pas mettre de talonnette trop haute; *il faut aussi que cette talonnette soit fixe et non mobile*, comme on a coutume de l'employer, car la talonnette mobile se déplace, glisse et gêne horriblement.

On fera mettre à ce soulier une semelle double, en liège, de façon qu'elle soit légère et fasse moins de bruit. Quelques comédiens font couvrir cette semelle d'une mince couche de caoutchouc, qui augmente encore la hauteur.

Chaque fois qu'on peut choisir entre la bottine et le soulier, il vaut mieux choisir la bottine, car il est plus facile d'y mettre de hauts talons à cause des tiges qui soutiennent le pied et l'empêchent de trébucher. On pourra ainsi se faire confectionner une paire de bottines ayant :

1° Talon d'une hauteur d'environ 3 centimètres et demi :

2° Talonnettes de 3 centimètres;

3° Semelle double de 3/4 de centimètre.

Hauteur totale : 7 cent. 1/4.

Ce qui augmentera la taille de l'acteur sans trop gêner sa marche. Ajoutons que cette hauteur est le maximum de grandissement.

On comprendra qu'il est impossible de louer des chaussures ainsi « machinées », si l'on peut dire. Il faut les faire soigneusement exécuter *sur mesure* chez des cordonniers spéciaux de théâtre, et encore faut-il s'adresser à de bonnes maisons. Elles sont rares. Une fois les chaussures faites, il faudra s'habituer à les porter longtemps à l'avance, presque à

toutes les répétitions. A cette condition, le soir de la représentation, on sera très à son aise en marchant.

Comment on se Dégrime

Le spectacle fini, la rampe éteinte, les invités partis, l'acteur regagne sa loge et songe à enlever son maquillage, à *se dégrimer*.

Il commence à se débarbouiller toute la figure et les cheveux (si ceux-ci ont été maquillés) de *vaseline* ou de *beurre de cacao*. Avec la main, il en frotte énergiquement tous les coins et recoins, puis il se sèche avec une serviette éponge. Cela fait, il se lave soigneusement à l'*eau de Cologne*, de façon à ne laisser sur le visage aucun grain, aucune parcelle de fard, à déboucher tous les pores de la peau et à tonifier les chairs fatiguées par l'emploi des pâtes et des poudres. Il se sèche de nouveau et se passe légèrement sur la figure de la poudre de riz, mais de la poudre de riz *véritable*, *très pure*, ou encore de la simple poudre d'amidon, et cela pour adoucir la peau, en absorber l'humidité et la garantir du contact de l'air vif qui la saisit au dehors.

Il nous reste maintenant à dire que la façon dont se maquillent les *femmes* est exactement la même que la façon dont se

maquillent les *hommes*, avec les seules petites différences suivantes : 1° au lieu de se servir du bâton de *blanc gras*, elles emploient un crayon *couleur chair* (elles en choisiront la nuance chez le parfumeur, suivant leur teint), et de la poudre de riz *Rachel*, au lieu de poudre de riz blanche ; 2° elles *allongent leurs cils*, *leur donnent du brillant* au moyen d'un cosmétique particulier (décrit dans notre boîte à maquillage) ; 3° elles s'agrandissent plus ou moins les yeux par un trait prolongé (*au crayon bleu*) de chaque côté de l'œil.

Nous en avons assez dit sur le *maquillage*, surtout en ce qui concerne le *maquillage* des comédiens-amateurs ; nous allons maintenant dire quelques mots sur les fards dont on doit se servir et ceux qu'on doit laisser de côté comme *nuisibles* et quelquefois même *dangereux*.

Les Fards

« Mlle X..., raconte le docteur Constantin James, actrice d'un de nos théâtres de mélodrame, venait d'être chargée d'un rôle où se trouvait une scène de dépit qui devait être rendue moins par la parole que par une pantomime vivement sentie et rudement accentuée. Comme elle tenait à émouvoir son public, elle se prit à se pincer les lèvres et à se

les mordre avec une conscience voisine de la frénésie. Par malheur, et ceci n'était plus dans son rôle, elle en détacha le vermillon qui les recouvrait et l'avala au fort de la passion. Aussi à peine eut-elle quitté la salle qu'elle se plaignit de vives coliques et d'un tremblement général, qui ne cédèrent qu'au traitement indiqué contre les empoisonnements au mercure. »

Le docteur raconte ensuite d'autres faits d'empoisonnements graves survenus chez plusieurs comédiens et comédiennes par l'emploi des fards à *base de plomb*.

On sait aussi que la sœur de *Rachel* est morte victime d'un empoisonnement par les fards. Donc il faut s'en défier et se défier de ceux dont on se sert pour le *visage* (les fards qu'on emploie pour le cou, les mains, les épaules, ne pouvant jamais occasionner d'accidents bien graves). Il faut prendre garde aux fards bon marché qui se vendent aux étalages de certaines parfumeries, véritables bazars, et s'adresser plutôt à des maisons connues, qui vous livrent des préparations chères mais irréprochables au point de vue de l'hygiène.

Il y a plusieurs sortes de fards : 1° les *fards blancs ;* 2° les *fards rouges ;* 3° les *fards bleus, gris et noirs.*

Pour Jouer la Comédie.

I. — Fards blancs.

Les fards blancs inoffensifs sont ceux qui sont fabriqués avec le *sous-nitrate de bismuth* (on appelle ce blanc *poudre de la Sultane*) ou avec l'*oxyde de zinc*. Ce dernier est préférable, parce qu'il est absolument hygiénique, peu coûteux, qu'il produit un blanc très mat, très joli, qu'il ne s'altère pas, tandis que le blanc fait avec le *sous-nitrate de bismuth*, sous l'influence de la chaleur, de la lumière, se noircit assez rapidement et adhère mal à la peau.

Le fard *blanc* dont il ne faut faire usage à aucun prix parce qu'il est *très dangereux*, est celui qu'on fabrique avec la *céruse* (à base de carbonate de plomb), qu'on appelle dans le commerce *blanc d'albâtre*.

Il existe d'ailleurs un procédé infaillible pour savoir exactement si un *fard blanc* contient de cette terrible *céruse*. Le voici :

On prend un peu du fard qu'on veut examiner sur une cuillère et on la fait tremper dans une solution d'*iodure de potassium. Si le blanc prend une couleur jaunâtre, il est à base de céruse, c'est-à-dire bon à jeter. Au contraire, si le fard reste blanc, il ne contient que des matières inoffensives.*

On fait aussi du fard blanc avec du *talc*. Mais il est peu employé par les artistes, ayant

l'inconvénient de ne pas tenir à la peau et d'avoir des reflets métalliques fort désagréables à l'œil.

II. — Fards rouges.

Les fards *rouges* se tirent soit des *minéraux*, soit des *végétaux*, ou des *animaux*.

On les divise en :

1° *Rouge en poudre* (c'est ce rouge qui fait partie de notre boîte à maquillage, qu'on étend sur les joues à l'aide d'une houppe ou d'un tampon) ;

2° *Rouge en pommade* (d'un usage peu fréquent parce que, une fois étendu sur la peau, il est très difficile de l'enlever ou de l'atténuer si on se trouve trop rouge) ;

3° *Rouge en bâton* (pour les lèvres, le menton, les oreilles, le nez, etc.).

Il faut se méfier des fards rouges presque autant que des fards blancs. Ils contiennent souvent des substances dangereuses comme le *sulfure de mercure* (appelé rouge de *cinabre*) ou de l'*arsenic*. Le meilleur de tous, le plus inoffensif, mais aussi le plus coûteux, est le rouge fabriqué avec de la *cochenille*.

Le rouge de *carmin*, excellent aussi, mais d'un rouge moins éclatant, est surtout celui dont se servent les comédiens à cause de son bon marché.

Il ne faut jamais user du *rouge de cinabre*, qu'on vend sous le nom de *vermillon* (il est d'ailleurs d'une couleur superbe), car c'est un poison violent.

Pour nous, nous préférons à tous les rouges cités, le *rouge de Carthame*, qui se trouve partout, soit en *poudre*, soit en *pâte*, soit en *liquide*.

Comme il faut se servir d'un rouge dont le coloris soit assorti à son teint (*soit le rouge de blonde*, *soit le rouge de brune*), il est utile de savoir qu'il existe dans les rouges, mais seulement dans les rouges en *poudre* et en *pommade*, deux nuances : le *très foncé* et le *foncé*.

Quelques comédiens emploient quelquefois le *rose* à la place du rouge. Il y en a trois sortes : le *rose vif*, le *rose tendre*, le *rose pâle*. Ce fard est préparé avec de la *rosaniline*, substance qui n'a rien de malsain pour la peau.

III. — Fards noirs, bleus, gris.

Les fards *noirs* sont tout à fait inoffensifs, car ils ne contiennent que du charbon ou du *noir de fumée*.

On se sert rarement du noir en poudre ; on l'achète plutôt en bâton, et nous avons vu dans notre étude sur le maquillage qu'il est fort peu employé.

Le meilleur fard *bleu* est celui qu'on tire

de la substance appelée *cobalt* (dans le commerce : *bleu Thénard*, du nom du chimiste qui le prépara). Il a une belle teinte, un éclat superbe, qui ne se ternit pas à la lumière ou à la chaleur.

Les fards *gris* ne sont presque jamais employés. Le *noir* sur lequel on passe du *blanc-pâte* ou de la *poudre de riz* donne le même résultat et la même impression de couleur.

En résumé, il faut être prudent dans l'achat des fards, modéré dans leur emploi, et ne pas mériter l'ironie que *Le Brun* tournait en cette fable à l'usage de deux coquettes se fardant à l'excès :

Deux coquettes qu'on nomme Amynte et Cydalise
Voulaient entrer dans une église.
Voyant d'un rouge épais leur visage farci,
« Allez, que le ciel vous bénisse !
Retirez-vous, leur dit le suisse,
Les masques n'entrent pas ici. »

Citons, pour clore ce sujet, ces paroles de saint François de Paule, s'adressant à une grande dame de la cour qui lui demandait conseil sur l'emploi qu'on pouvait faire du rouge et du blanc.

« Mon Dieu, répond ce saint homme, je suis peu au courant des usages de la coquetterie. Des hommes pieux l'ont blâmée, des saints l'ont tolérée. Prenons un moyen terme. *Mettez-en sur une seule joue.* »

Pour Jouer la Comédie.

Maquillage du cou, des mains, des épaules. — Nous avons dit déjà un mot sur le maquillage (spécial aux femmes) du *cou*, des *mains*, des *épaules*.

Avec un petit tampon, on enduit ces différentes parties de *blanc* ou de *rose liquide* (cela dépend des teints et des goûts). Puis on fait sécher en passant de la poudre de riz pardessus : poudre de riz *blanche* si on s'est servi de *blanc* liquide ou poudre *rosée* si on a fait usage du *rose* liquide.

Il peut arriver qu'après une longue suite de représentations, le maquillage — même le meilleur — finisse par abîmer la peau et le teint de nos comédiens et comédiennes.

Il faut alors, sans hésiter, y remédier.

Nous nous permettons de conseiller ici un traitement qui a réussi à des artistes célèbres et a donné des résultats remarquables : celui de l'éminent Dr Sonrel, dont l'Institut Dermatologique n'a rien à voir avec ces Instituts de Beauté où l'on vend très cher des produits tout à fait anodins, sinon dangereux.

Le Dr Sonrel est l'inventeur d'un traitement — basé sur les dernières découvertes scientifiques — à l'air chaud comprimé qui, à de très hautes pressions, nettoie la peau, la tonifie, lui enlève ses rides et lui redonne enfin tout son éclat et toute sa jeunesse.

Teinture de la barbe, des moustaches, des favoris. — Quelques personnes, pour changer la couleur de leur barbe, moustache, favoris, ne se contentent pas de la *poudre à poudrer*, qui cependant suffit à leur donner, au moins pendant une soirée, la teinte qu'ils désirent ; ils préfèrent se *teindre*. Disons bien vite que la chose est tout à fait inutile pour un comédien-amateur qui joue une seule et unique fois. Si au contraire c'est un acteur de profession qui a devant lui toute une série de représentations, la teinture s'impose.

Dans ce cas, il faut s'adresser à un coiffeur qui vous teindra dans la nuance que vous voudrez. Si on désire une nuance *blonde*, employez, de préférence aux autres préparations, l'*eau oxygénée*, qui est plutôt un décolorant qu'une teinture, mais qui est sans danger pour le système pileux.

Le *blond vénitien* (blond roux) s'obtient avec du *henné*, substance tout à fait inoffensive.

Les teintures *noires*, quelles qu'elles soient, *sont toujours dangereuses*. Il faut y prendre garde.

Chapitre XV

Le Costume
Costume Historique
Costume Moderne

Le costume. — Nous n'avons pas la prétention d'étudier ici le costume de théâtre dans ses mille détails. Pour ce faire, il faudrait un gros volume et la place nous manque ici. Nous nous contenterons, pour le moment, de donner aux comédiens-amateurs quelques conseils sur la façon de choisir un costume, de le porter.

Il y a deux sortes de costumes : le *costume de ville* et le *costume historique*.

Costume Historique

Les saynètes, les comédies qu'on monte dans les salons, se jouent la plupart du temps en habit noir, en redingote ou en veston.

Cependant voici que l'on revient aux pièces à costumes, certainement plus jolies,

plus flatteuses à l'œil; voici qu'on tire de l'oubli pour les remettre à la scène certaines opérettes ou opéras-comiques, certains vieux vaudevilles à couplets, orgueil et joie de nos pères, où les personnages, en habit Louis XIV ou Louis XV, se promènent en chantant de doux airs d'autrefois, un peu fanés, un peu passés comme les étoffes du temps, mais qui gardent, ainsi que les bons parfums même évaporés, je ne sais quel arome délicieux et subtil.

Les écrivains dramatiques les plus en renom remettent la comédie historique à la mode. Et pour ne parler que des pièces qui peuvent être facilement jouées dans le monde, nous citerons *1807*, cet exquis petit acte de MM. Aderer et Armand Ephraïm, véritable bijou d'esprit et d'ingéniosité qui, après avoir obtenu à la Comédie-Française un éclatant succès, a fait le tour de toutes les scènes et de tous les salons.

Nous ne pouvons énumérer ici, ni décrire tous les costumes Charles IX, Henri III, Henri IV, Louis XIII, Louis XV, Révolution, etc... On prend naturellement le costume que réclame le personnage à jouer. Mais comme il y a dans une même époque plusieurs façons différentes de s'habiller, on choisit celle qui sied le plus au visage, à la taille, à l'âge, au teint; pour cela on consulte les gra-

vures, les livres qui ont été écrits sur le costume (nous en donnons plus loin une liste détaillée). Ces ouvrages qu'on peut facilement feuilleter, lire sur place, à la Bibliothèque de l'Opéra ouverte au public tous les jours de onze à quatre heures, ou à la Bibliothèque Nationale, seront un aide précieux pour le choix du costume à faire confectionner ou à louer.

Confection du costume. — Il faut pour cela s'adresser, non à des tailleurs ordinaires, si habiles soient-ils, mais à des costumiers de théâtre. Les premiers savent bien ce qui va à la ville, mais ignorent complètement ce qui fera bien au théâtre.

Location du costume. — La location d'un costume varie entre 3 francs et 25 francs, rarement plus. Il faut, avant de prendre livraison du costume, l'essayer, le faire retoucher ou demander au costumier comment se mettent les différentes pièces du costume. Ce dernier point est très important. Nous avons eu l'occasion de voir des amateurs de province faire venir des costumes de Paris et au moment de la représentation ne savoir comment s'y prendre pour revêtir les costumes, surtout ceux qui comme le Louis XIV ou Louis XV sont un peu compliqués.

Les costumes les plus gracieux, les plus riches, sont incontestablement les costumes

Louis XIV ou Louis XV. Ces derniers surtout à cause de la perruque poudrée qui va admirablement à presque tous les teints.

Nous allons étudier maintenant le *costume de ville*, mais auparavant mettons sous les yeux des lecteurs ces quelques lignes des *Mémoires* de l'acteur *Fleury* qui s'appliquent aussi bien à ceux qui jouent en tenue de ville qu'à ceux qui portent des costumes anciens.

« L'habit fait réellement partie de l'individu; il doit être rompu aux habitudes du corps, il faut avoir l'air d'y être né. C'est une sorte de peau extérieure, obéissant à tous les mouvements quand ils sont décidés, ou les indiquant lorsqu'on est au repos. Un habit devrait signaler l'âge, l'état, et chez les vieillards, porter, oserai-je dire, des rides. Je voudrais que le costume de théâtre fût comme le plumage de l'oiseau. Examinez un oiseau. Est-il une plume qui ne frémisse au moindre caprice? Enfin je désirerais que chaque pli du vêtement eût sa physionomie générale et ses nuances. Jamais rien de gourmé, rien d'empesé, rien qui eût l'apparence de sortir des mains du tailleur. Laissez cet endimanché aux gens du petit monde. Au théâtre il faut que les manchettes prouvent quelque chose. Comment l'intention du geste

sera-telle marquée si elles sont encore roidies du fer à repasser ? »

La grande actrice la *Clairon* disait plus brièvement dans un autre ordre d'idées : « L'acteur doit savoir s'habiller avec art, mais la seule mode qu'il doit suivre est le costume du rôle qu'il interprète. »

Ce qui veut dire simplement que si on doit jouer un domestique, il ne faut pas mettre un habit à col de velours et à revers de soie; de même si on représente une soubrette, il faut se garder d'une élégance qui soit un contresens, et laisser de côté, quelle que soit l'envie de paraître belle, parures et bijoux, dentelles ou diamants, ou toute autre coquetterie luxueuse enfin qui détonnerait avec la situation modeste que le personnage occupe dans la pièce.

Costume Moderne

« Qu'on ne s'y trompe pas, a dit un poète contemporain, ce vêtement noir que portent les hommes de notre temps, est un symbole terrible. Pour en venir là, il a fallu que les armures tombent pièces à pièces et les broderies fleurs à fleurs. C'est la raison humaine qui a perdu toutes ses illusions, mais elle en a porté elle-même le deuil afin qu'on la console. »

Voilà qui est bien pensé et spirituellement écrit. L'habit comme la redingote, le smoking ou le veston sont choses très laides. Nous avons beau essayer de les enjoliver, ils gardent une tournure maussade, un air désagréable.

Pourtant il faut nous y résigner en attendant qu'on revienne, ce qui pourrait bien ne pas tarder, aux habits de couleur. Nos modes suivent les tendances de notre esprit. Et il faut croire que celui de nos bons aïeux avait une bonne humeur, une fantaisie, une souplesse et une distinction moins affreusement pratique que la nôtre. Le *genre français* était seul à l'ordre du jour. Le *genre anglais* n'avait pas encore paru.

Il n'y a pas grand'chose à dire sur le costume de ville, avec lequel on joue les comédies de salon. Disons tout de suite que pour la représentation, il ne faut jamais arborer un costume neuf. Il est absolument utile au contraire qu'il ait été souvent mis, qu'il soit *fait*, qu'il ait perdu cette attitude raide, cet air « tailleur ».

Surtout, nous le répétons, il ne faut pas habiller le personnage autrement que ne l'exige le rôle.

Le costume doit suivre la situation.

Il est d'un ordre secondaire. Ce qui n'em-

pêche pas l'acteur d'étudier, de préparer, de *travailler*, aussi bien que son texte, son habillement et tout ce qu'il comporte : col, cravate, chapeaux, gants, etc... car tous ces détails de toilette contribuent à traduire certains côtés extérieurs du personnage, à lui donner ce qu'on appelle *de la ligne*.

Malheureusement, depuis quelques années, les comédiens, et surtout les comédiennes, ont poussé jusqu'à la folie l'exagération dans l'élégance, dans le luxe des toilettes.

M. Mairobert, dans un article de la *Revue de l'Art dramatique*, nous le raconte en termes fort plaisants. Nous demandons la permission d'en citer ici quelques extraits :

« *Mlle Marie Magnier* ne renouvellera pas son engagement au Gymnase. La jolie pensionnaire ne recevait que trente mille francs par an et cette somme ne lui suffisait pas. Savez-vous ce qu'elle dépense pour ses toilettes de théâtre ? *vingt-cinq mille francs pour trois pièces par an* (1)...

« Deux ou trois comédiennes de talent ont, à notre connaissance, été obligées d'abandonner la scène, ne pouvant payer les toilettes

(1) Qu'est-ce que cela en comparaison des 150 000 francs que Mlle Sorel, de la Comédie-Française, dépense actuellement par an pour ses toilettes de théâtre !

qu'on exigeait d'elles. Elles donnaient à leur couturière plus qu'elles ne recevaient....

. . . . . .

« Le costume est l'unique préoccupation de beaucoup de comédiens d'aujourd'hui.

« *Alphonse Daudet* raconte qu'un poète de ses amis lisait un jour un drame très émouvant à un jeune premier qui devait créer un rôle capital. Le poète était enchanté de l'effet produit par sa lecture. Le jeune premier avait l'air attentif, ému ; une ou deux fois il avait fait mine d'écraser du bout du gant, bien selon les règles, une grosse larme arrêtée au coin de l'œil.

« Quand la pièce fut finie, il releva la tête qu'il avait tenue constamment baissée comme pour mieux s'absorber dans son audition, et son premier mot fut celui-ci : « Comment me voyez-« vous habillé là-dedans ? *Me voyez-vous avec « des guêtres ?* » Il n'avait pensé qu'à cela tout le temps de la lecture, savoir si le personnage pourrait se jouer ou non avec des *guêtres*....

« Les toilettes des artistes de province grèvent particulièrement leur maigre budget. Aussi ont-ils recours à toutes sortes d'artifices pour changer et varier leurs costumes.

« *Mme Dorval* blanchissait et repassait elle-même les toilettes qui devaient lui servir pour jouer trois pièces différentes. *Unie* dans

la première, *bordée de rubans bleus*, qu'elle cousait dessus pendant l'entr'acte, dans la seconde; *bariolée de parements cerise* dans la dernière.

« Un jour *Samson* n'ayant pas de costume pour jouer le rôle d'*Ismaël*, chef des lévites, dans *Athalie*, mit une robe blanche de sa femme, robe trop étroite et trop courte naturellement, des bas à côtes et des souliers noirs à cordons ; ce qui mit en joie les spectateurs.

« Il arrive quelquefois que les comédiens n'ont pas même de costume et, dans ce cas, ils ont recours à un ami. Un soir, dans une petite ville de province, un acteur voulut passer à un camarade un pantalon rouge dont il venait de se servir. Aussitôt dans la coulisse, il ôte vite son pantalon et le jette par-dessus la scène au comédien qui l'attend impatiemment, pour s'en servir. Malheureusement le vêtement mal lancé reste accroché aux frises et on est obligé de baisser le rideau au milieu de l'hilarité générale. »

Chapitre XVI

Principaux Volumes a Consulter sur le Costume et l'Histoire du Costume

Ary Renan : *Le costume en France.*

Quicherat : *Histoire du costume en France.*

Pauquet frères : *Modes et costumes historiques et étrangers.*

Chevignard et Duplessis : *Costumes historiques des XVIe, XVIIe, XVIIIe siècles.*

Bonnard et Mercuri : *Costumes historiques des XIIe, XIIIe, XIVe, XVe siècles.*

Challamel : *Histoire de la mode et la toilette des femmes en France* (avec figures coloriées).

Debay (A.) : *Les modes et parures chez les Français depuis l'établissement de la monarchie française jusqu'à nos jours.*

Jacquemin (R.) : *L'art et le costume du IVe au XIXe siècle.*

Bonnard (C.) : *Costumes historiques des XIIIe, XIVe, XVe siècles.*

Ferrario (J.) : *Le costume ancien et moderne.*

Levacher de Charnois : *Recherches sur les costumes et sur les théâtres de toutes les nations* (avec estampes en couleur).

Collection de costumes d'acteurs et actrices des différents théâtres de la capitale (publiée chez Martinet).

Celler (Lud.) : *Les décors, les costumes, etc., au XVIIIe siècle.*

Viel-Castel (H. de) : *Collection de costumes, armes et meubles pour servir à l'histoire de France.*

Costumes français depuis Clovis jusqu'à nos jours, extraits des monuments les plus authentiques de sculpture et de peinture.

Defraisne : *Magasin de modes nouvelles françaises et anglaises* (avec planches coloriées).

Lacroix (Paul) : *Costumes historiques de la France.*

Roger-Milès : *Le costume et la mode.*

Montaillé : *Le costume féminin depuis l'époque gauloise jusqu'à nos jours.*

Bapst (Germain) : *Essai sur l'histoire du théâtre, la mise en scène, le décor, le costume, l'architecture, l'éclairage, l'hygiène.*

Jacquemin : *Histoire du costume.*

Racinet : *Le costume historique.*

Lamotte (Ch. de) : *Costumes historiques de France.*

Beaumier et Rattier : *Recueil de costumes français de Clovis à Napoléon Ier.*

Argenville : *Habillement des peuples.*

Jullien (Ad.) : *Histoire du costume au théâtre depuis ses origines jusqu'à nos jours.*

Vicellio : *Costumes anciens et modernes* (traduction de Amb. Firmin-Didot).

Monval : *Le costume à la Comédie-Française.*

Bruchot (H.) et Steck (Paul) : *Le costume au théâtre.*

Vitoux (G.) : *Le théâtre de l'avenir* (mise en scène, trucs et machineries).

Le théatre a l'exposition de 1900 (Rapport du Musée Rétrospectif, classe 18).

Enfin, consulter la table des matières de la *Bibliothèque Lorenz* au mot *Costume.*

Volumes à Consulter.

On y trouvera la liste complète de tous les ouvrages parus sur le costume.

Ajoutons que tous les costumiers ont tous des albums où l'on peut choisir le costume qu'on désire.

Chapitre XVII

Le Monologue

Le monologue a eu une vogue énorme. Aujourd'hui on dit peut-être moins de monologues, et l'on joue plus la comédie : mais il continue à faire partie de ce que l'on peut appeler le théâtre de société : les salons l'aiment toujours. M. Coquelin cadet a été un maître dans ce genre : il y a triomphé, il y triomphe encore, il y triomphera toujours.

Où est le Français qui ne l'a pas entendu et qui n'a pas ri aux larmes de l'entendre. Il a d'ailleurs lui-même rédigé un petit traité de l'*Art de dire le Monologue* où nous ferons quelques emprunts :

« Je commencerai par recommander à l'acteur de se bien mettre dans l'esprit qu'avant tout il faut être plein de son sujet. S'il est question dans le récit d'un homme qui s'ennuie, rencontré par un ami — un ennemi plutôt — qui vient s'accrocher à lui, il faut

que l'acteur *ait l'air* d'éprouver un de ces ennuis immenses que rien — pas même le succès — ne pourra consoler. Alors le public, voyant un monsieur funèbre, plongé dans ce noir sans limites, rira, car le rire naît des contrastes, et une immense douleur, comique, de comédie, cela s'entend, amuse beaucoup, c'est fatal.

« Vous trouverez l'occasion de vous livrer à cette tristesse en travaillant *la Famille Dubois*, de Charles Cros, où un homme qui s'ennuie mortellement, en flânant dans les rues, entend toute la généalogie des Dubois, racontée par un être vraiment écœurant de banalité. Il y a tant de Dubois dans cette généalogie, ce nom de Dubois revient si périodiquement et avec une persistance si cruelle, qu'on s'imagine à la fin que tout le monde s'appelle Dubois, lui, vous, elle, eux, tous.

« Cet homme ennuyé, qu'on accable de l'histoire tout à fait insupportable d'une famille Dubois, dénuée de toute espèce d'intérêt, devient, par la force des choses, d'un comique irritant, si violent, si tyrannique, que l'auditoire éclate de rire; mais pour cela il faut avoir l'air de s'appeler Dubois et être absolument *convaincu* que le monde entier est peuplé de Dubois. Cette conviction est

indispensable, elle est la raison du succès. On comprendra aisément que si l'on vient raconter des choses aussi chimériques et qu'on ne semble pas y croire comme à sa vie, les auditeurs ne s'y laisseront pas prendre et diront : « Allons ! il se moque de nous. »

« Avec cette profonde conviction, il faut une sorte d'effarement bien légitime, vu l'émotion qui vous étreint, en récitant une histoire chimérique ; cet effarement, ajouté à la conviction, donne je ne sais quoi d'agité, de fiévreux, qui conquiert les spectateurs. Sitôt qu'ils sont à vous, vous pouvez débiter votre monologue et aspirer à l'effet.

« Vous entrez en scène la physionomie un peu bouleversée, le corps légèrement automatique ; une parfaite assurance conviendrait aussi peu que possible au personnage falot du monologue comique. Ceci est extrêmement sérieux. Ayez l'allure d'un monsieur qui arrive de la lune ; sans exagération, bien entendu ; soyez concentré, obsédé, très inquiet, mais pas halluciné ; vous êtes un sujet théâtral, non un sujet médical. Vous appartenez à la scène, non au docteur Charcot. Vous venez vous poser sur le devant de la scène, si vous êtes sur un théâtre, le plus près possible de la rampe, car vous *n'entrerez* jamais assez dans la salle pour faire avaler

au public la dose de fantaisie que vous voulez lui servir ; — si c'est dans un salon, devant la cheminée ou le piano, — et efforcez-vous par la physionomie (faites appel à la conviction) de faire oublier l'endroit où vous êtes, pour que, dès les premiers mots du monologue, vos auditeurs se trouvent transportés par la pensée où vous voulez les conduire : dans le monde fantaisiste du monologue.

« Un petit temps est assez bon à prendre avant de commencer ; vous placez votre physionomie : si elle est cocasse, elle fera rire, ce sera toujours cela de gagné. Alors, lancez le titre du récit d'un ton indéterminé, comme si cela vous coûtait de faire une aussi importante confidence. Si le titre est drôle, et si vous le lancez d'une voix brève, émue, il fera rire. Ces deux premiers effets sont parfaits pour l'audition qui va suivre, ce sont comme deux tapis sur lesquels on va pouvoir étaler le monologue. Peu de gestes ; on fait peu de gestes lorsqu'on est aplati par une idée.

« Quand vous avez montré au public le personnage que vous représentez, il faut le faire parler — ce personnage — selon son tempérament, ses habitudes, ses idées, sa formule théâtrale.

Pour Jouer la Comédie.

« Pour se faire écouter, il faut bien articuler : que chaque consonne sorte distincte, claire, pure des lèvres, ainsi que chaque voyelle. Articulez avec soin ; ce n'est qu'avec l'articulation que vous entrerez dans une salle, que vous captiverez vos auditeurs ; si ceux qui vous écoutent sont obligés de faire un effort pour comprendre ce que vous dites, au bout de deux minutes ils se sépareront de vous. Il ne faut demander aucun effort au public, il faut qu'il comprenne sur-le-champ. Pour cela, articulez soigneusement ; qu'on ne perde rien de vos paroles. L'articulation, c'est l'âme de la diction. » (*L'Art de dire le monologue*) (1).

Ces conseils s'appliquent exclusivement au monologue en prose. Coquelin aîné en a donné, dans le même livre, qui s'appliquent au monologue en vers, qu'il soit tragique, dramatique ou comique. Les voici résumés :

« Au public, ce qu'il faut c'est l'action. Il faut, dans la plus courte pièce de vers, qu'il sente la vie ; il faut qu'il y ait là quelqu'un, quelqu'un à qui il puisse s'intéresser, quelqu'un qui soit homme, quelqu'un à qui il arrive quelque chose : un drame ou une comédie.

« C'est pour cela qu'à mon sens la forme

(1) *Librairie Ollendorff.*

poétique la plus convenable à la récitation, c'est cette petite pièce racontée, qui précisément s'appelle un récit.

« Je n'exclus aucun genre : avec de la science et de l'adresse on peut tout faire goûter ; mais je répète que ce qui plaît avant tout, c'est l'action. Dites ce que vous voudrez, mais que ça marche.

« Le mouvement, voilà la grande loi, la loi impérieuse de la poésie récitée.

« Choisissez donc une œuvre de dimension restreinte, mais complète, vivante et mouvementée, dont le sujet soit clair, intéressant, humain et qui ait, comme une pièce de théâtre, une exposition, un nœud, un dénouement.

« Peu importe après cela que ce soit une épopée, comme les *Pauvres gens* ; un drame, comme la *Robe* ou la *Vision de Claude* ; un récit pittoresque et familier, comme le *Naufragé* ; une comédie, comme le *Chapeau* ; un vaudeville à refrain, comme les *Écrevisses*. — L'œuvre, comique ou tragique, renferme une action : elle vit, elle marche, elle commence, elle finit : elle réalise les conditions nécessaires pour être dite avec succès.

« La pièce choisie, il faut étudier ; et d'abord, commencer par la comprendre, se bien pénétrer de l'intention de l'auteur, des senti-

ments qu'il a voulu éveiller, du but qu'il se propose.

« Il faut *voir* vous-même ce qu'il raconte; car pour que vous puissiez mettre sous les yeux du public l'action du drame, il faut d'abord qu'elle se soit passée devant les vôtres.

« Pensez-y bien ; en effet, le but où vous devez tendre, le but que vous devez produire, c'est d'halluciner si bien le spectateur qu'il cesse de vous voir, vous, votre habit noir, le décor derrière vous si vous êtes dans un salon, pour ne plus voir absolument que ce que vous racontez.

« Le triomphe du diseur, c'est de se faire oublier.

« Donc, comprenez bien votre sujet, voyez votre drame; ensuite, faites les parts, divisez-le, découpez-le; l'exposition s'arrête ici; l'action s'engage; plus loin, c'est un repos, et comme une fin d'acte; après quoi, le drame reprend, plus vif et plus pressé. Notez bien tous ces points de repère. Ils sont nécessaires à la distribution du mouvement. C'est grâce à eux que vous soutenez l'intérêt, et qu'en laissant au bon moment reprendre haleine à l'auditoire, vous reprenez haleine vous-même.

« Cette étude générale du morceau vous donne la clef de son interprétation; vous

savez ensuite le ton sur lequel il doit être dit, — si c'est *andante* ou si c'est *presto*. — Bref, vous aurez le métronome ou le diapason.

. . . . . .

« Tout ce qui est d'exposition ou de description doit être débité avec la plus grande simplicité. Pas de hâte, pas d'emphase. Le ton du narrateur, presque le ton du lecteur. Qu'on puisse croire, si vous voulez, que vous avez la brochure à la main. Le décor est ainsi, les personnages sont tels, voilà qui va bien. Vous mettez le public au fait.

« C'est de clarté, de précision qu'il est ici besoin. Ne laissez donc rien perdre de ce qui va bien. Vous mettez le public au fait.

« L'action n'étant pas encore lancée, vous pouvez la caresser de détails, sans trop vous attarder toutefois. Vous pouvez très bien faire ressortir la poésie du sujet sans pour cela faire un sort à chaque vers. Des effets répétés fatiguent l'attention, et parfois mettent sur une fausse piste. Détaillez donc, mais allez votre train; posez-vous, mais comme l'oiseau sur la branche, sans peser, sans rester, dit le poète.

« Puis, à mesure que vous avancez dans l'action, échauffez le débit. Plus de broderie poétique alors ; vous n'êtes plus le diseur, le

livre est tombé de vos mains; vous êtes l'acteur, mieux que cela, vous êtes le personnage, et s'il y en a deux, tour à tour l'un et l'autre. Jouez, vivez, prenez parti ; même dans les incidences où l'auteur reparaît, où le dialogue cessant, le récit recommence, conservez le mouvement acquis, gardez l'émotion ; et allez *crescendo*, de façon que le public ne cesse pas une seconde d'être empoigné, entraîné, emporté, jusqu'à l'explosion finale, qu'il faut savoir faire désirer — sans la faire attendre, — et détacher avec netteté, soit par un épanouissement plus large de la phrase, soit, au contraire, par un contraste de ton, mais toujours naturel.

« Et si, après l'explosion, il reste quelques vers de conclusion, reprenez le ton plus calme du narrateur, en gardant toutefois la note et l'émotion du drame ; et finissez comme vous aurez commencé, simplement.

« Voilà le procédé général, susceptible sans doute de bien des accommodements, mais dont l'essentiel demeure toujours : l'essentiel, c'est-à-dire la loi du mouvement. »

Chapitre XVIII

L'Argot de Théatre
Les Emplois

Nous croyons bien faire en citant ici les principaux termes d'argot employés au théâtre et qu'il faut absolument connaître même lorsqu'on veut jouer la comédie de société.

Aparté est en quelque sorte un monologue que l'acteur doit se dire à lui et non au public comme beaucoup ont la mauvaise habitude de le faire.

Dans l'aparté, l'acteur doit encore économiser les gestes, autrement il attirerait l'attention de ses interlocuteurs.

Appuyez. — Terme de machiniste qui veut dire « enlevez ». Tout ce qui monte, soit du *dessous*, soit dans le *cintre* se commande à la manœuvre par le mot *appuyez!*

Chargez. — Terme de machiniste qui signifie : descendez. Tout ce qui descend soit

du cintre ou qui s'enfonce dans les dessous se meut à ce commandement.

Attraper le lustre. — Se dit d'un ténor qui ouvre une large bouche pour laisser passer une note qui s'obstine à rester dans son gosier.

Bâiller au tableau. — Terme de coulisse qui s'applique à un acteur qui voit au tableau la mise en répétition d'une pièce dans laquelle il n'a qu'un bout de rôle.

Battre des ailes. — S'applique à l'acteur qui gesticule avec ses bras et se frappe souvent les flancs avec les coudes.

Cantonade (parler à la). — S'adresser à un personnage qu'on suppose placé dans la coulisse.

Portant. — Appareil d'éclairage se composant d'une longue perche en bois, garnie d'un conduit d'électricité et becs électriques en quantité suffisante. Cet appareil est destiné à donner la lumière à droite et à gauche de la scène.

Manteau d'Arlequin. — Partie de la scène qui commence au rideau, et se termine au premier plan des coulisses. Elle est généralement peinte en forme de draperie rouge. Arlequin, de l'ancienne comédie italienne, faisait toujours son entrée par cette fausse coulisse et lui a donné son nom.

Châssis. — Tous les décors qui ne sont

pas rideaux sont sur châssis construits en sapin du nord, très légers mais très solides néanmoins.

Rampe. — Galerie lumineuse qui borde la scène en dehors du rideau du côté de la salle. Jusqu'à l'invention des quinquets, le luminaire se composait de chandelles dont le *moucheur* était une autorité.

Herse. — Pour éviter les ombres que donnent fatalement l'éclairage par le bas de la rampe sur la scène, il faut l'éclairer par en haut comme elle l'est par en bas ; d'où l'office de la *herse*, galerie lumineuse suspendue librement et se déplaçant suivant les besoins.

Cintre. — C'est toute la partie supérieure de la scène.

Dessous. — C'est toute la partie située au-dessous de la scène.

Faire de la toile. — Oublier le texte de la pièce et raconter tout ce qui vous passe par la tête pour gagner du temps et attendre que le souffleur vous envoie le mot exact.

Faire feu. — Frapper du pied les planches à la fin d'une tirade pour accentuer l'effet et provoquer les applaudissements d'un public auquel on peut dire qu'on force la main. Ce terme fait d'ailleurs allusion au cheval qui piaffe.

Fermes. — On nomme *fermes* tous les grands décors de fond.

Pour Jouer la Comédie.

Hoquet. — Défaut de quelques comédiens qui, respirant mal, ne peuvent aller au bout de leur tirade sans faire un effort désagréable qui produit un *hoquet.*

Jardin. — Côté *gauche* de la scène (les indications étant prises de la salle, ainsi le côté jardin est le côté gauche du public).

Cour. — Côté *droit* de la scène.

Mettre du bois. — Signifie que l'acteur ou l'auteur a su disposer dans la salle le jour de la représentation de bons amis qui soulignent les effets par des applaudissements nourris.

Panne. — Rôle très peu important que l'acteur se résigne à jouer mais jamais de bon gré.

Passade. — Mouvement d'un acteur qui traverse la scène allant de droite à gauche ou vice-versa.

Planter. — Signifie que la mise en scène d'une pièce est réglée dans ses grandes lignes.

Praticable. — Décor solide sur lequel on peut monter, dans lequel on peut entrer.... Exemple : un pont, un pavillon, une montagne.

Raccord. — Lorsque, après une répétition générale ou une première, certaines parties de la pièce n'ont pas réussi devant le public, l'auteur les arrange, les coupe, les allonge....

On répète ensuite la pièce ainsi corrigée, mais on ne la répète qu'aux endroits transformés, on fait ce qu'on appelle : des raccords.

Ronfler. — Prononcer les *r* d'une façon exagérée. Exemple : Misérrrable pour misérable... etc....

Servir. — Aider son partenaire à faire un effet.

Tartine. — Longue tirade généralement ennuyeuse à dire comme à écouter.

Tradition. — Jeux de scène, jeux de physionomie, inflexions spéciales, que doit comporter le rôle d'une pièce classique jouée autrefois par des acteurs célèbres qui ont apporté et laissé des *traditions* à suivre.

Travailler (se faire). — Mériter les sifflets ou les chut d'un public ennuyé par un motif quelconque.

Voir aux chandelles, à la rampe, au gaz, à la lumière. — Ces termes différents désignent la même chose ; les répétitions terminées, il reste encore, pour juger la pièce et savoir l'effet qu'elle produira sur le public, à l'éclairer, à la mettre à la pleine lumière de la rampe.

Les Emplois

On appelle ainsi en terme de théâtre les genres de rôles joués par un acteur ou une actrice. M. Adrien Bernheim, le très éminent

inspecteur des Beaux-Arts, qui s'est acquis une si juste renommée par sa fondation des Trente ans de théâtre, répartit les *Emplois* de la façon suivante ; on verra facilement par ce tableau ce qu'on entend par jeunes premiers, ingénues, amoureux, etc., etc., et quels personnages correspondent à ces expressions.

ROLES D'HOMMES.

Exemple :

Jeunes premiers.....	VALÈRE (*Tartufe*).
Amoureux	HORACE (*École des Femmes*).
Seconds amoureux.....	CLITANDRE (*Misanthrope*).
Grands premiers rôles....	ALCESTE (*Misanthrope*).
Grands jeunes premiers rôles.....	ALMAVIVA (*Barbier de Séville*).
Premiers rôles jeunes....	CLITANDRE (*Femmes savantes*).
Bas comiques.....	PIERROT (*Don Juan*).
Premiers comiques.....	MASCARILLE (*l'Étourdi*).
Seconds comiques.....	PETIT-JEAN (*Plaideurs*).
Premiers comiques marqués.....	CLITON (*Menteur*).
Manteaux.....	ARNOLPHE (*École des Femmes*).
Financiers.....	CHRYSALE (*Femmes savantes*).
Grimes	GÉRONTE (*Médecin malgré lui*).
Ventres dorés.....	JOURDAIN (*Bourgeois gentilhomme*).
Pères nobles.....	GÉRONTE (*Menteur*).
Raisonneurs	CLÉANTE (*Tartufe*).

ROLES DE FEMMES.

Ingénues.....	AGNÈS (*École des femmes*).
Amoureuses	HENRIETTE (*Femmes savantes*).
Jeunes premières.....	ÉLISE (*Avare*).
Grandes jeunes premières	DONA ELVIRE (*Don Juan*).
Jeunes premiers rôles....	ALCMÈNE (*Amphytrion*).
Grands premiers rôles...	ELMIRE (*Tartufe*).
Grandes coquettes.....	CÉLIMÈNE (*Misanthrope*).
Secondes coquettes.....	ÉLIANTE (*Misanthrope*).
Soubrettes.....	DORINE (*Tartufe*).
Secondes soubrettes	SOUBRETTES DE MARIVAUX.
Mères nobles	PHILAMINTE (*Femmes savantes*).
Rôles marqués.....	ARSINOE (*Misanthrope*).
Duègnes ou caractères...	PERNELLE (*Tartufe*).

De nos jours, d'ailleurs, la question des emplois n'a plus beaucoup de raison d'être. Dans les pièces modernes un même personnage peut passer du comique au tragique et vice-versa.

Un jeune premier n'est pas tout le temps de la pièce jeune premier. Au Conservatoire, par exemple, où l'on joue le classique, les emplois sont conservés, bien que, de plus en plus, il s'introduise dans le répertoire des scènes modernes.

Chapitre XIX

LE CONSERVATOIRE (1)
LES PROFESSEURS DU CONSERVATOIRE
PROFESSEURS LIBRES

IL arrive parfois que des comédiens amateurs, se prenant d'un véritable amour du théâtre, veulent devenir de vrais acteurs et désirent entrer au Conservatoire. Voici des renseignements qui leur seront utiles.

Au Conservatoire, l'enseignement est gratuit. Il n'y a que des élèves externes. Les classes sont faites dans l'intérieur du Conservatoire, de 9 heures du matin à 4 heures du soir ; elles ont lieu deux fois par semaine à huis clos et sont d'une durée de deux heures.

On n'est admis que par voie d'*examen* (classes de solfège, d'harmonie, d'accompagnement au piano, de contrepoint, de composition et d'orgue), et de *concours* (classes de chant, de déclamation dramatique et d'instruments).

(1) 15, rue du Faubourg-Poissonnière.

Les examens et les concours d'admission ont lieu, tous les ans, du 15 octobre au 30 novemdre. Il n'y a qu'un concours pour chacune des matières de l'enseignement : chant, diction, piano, violon, etc.

Chacun de ces concours a lieu dans la huitaine qui suit la clôture des listes d'inscription ; ils se font à huis clos.

Les aspirants doivent, à partir du 1er octobre et cinq jours au moins (non compris les dimanches et jours fériés) avant la date fixée pour le concours d'admission, *se présenter* au Secrétariat pour faire leur demande d'inscription sur une formule spéciale et déposer un extrait, sur papier timbré, de leur acte de naissance et un certificat de vaccination. Ils seront tenus de justifier de leur nationalité s'ils en sont requis.

Les aspirants de nationalité étrangère sont tenus, en outre, de joindre à leur acte de naissance une traduction dudit acte faite par un interprète-expert.

Les aspirants inscrits dans les conditions sus-énoncées sont prévenus par lettre du jour et de l'heure où ils seront entendus par le jury. Ceux qui, trois jours après la clôture des inscriptions, n'auraient pas reçu de convocation, sont invités à en aviser le Secrétariat.

En se faisant inscrire, chaque aspirant aux

classes de piano, de violon et de déclamation dramatique doit donner sur sa formule de demande d'inscription une liste des morceaux ou scènes qu'il propose pour son audition. Pour le piano et le violon, le nombre des morceaux à présenter est de trois, d'auteurs et de genres différents.

Pour la déclamation dramatique, la liste doit comprendre **trois** *scènes d'ouvrages dramatiques différents, tragédie ou comédie, selon le genre auquel l'aspirant se destine, soit* **six** *scènes, s'il se présente pour les deux genres.*

Les épreuves du concours d'admission consistent :

1° Pour les classes d'instruments (à l'exception du piano et du violon), dans l'exécution d'un morceau au choix de l'aspirant et la lecture à première vue d'un morceau manuscrit spécialement imposé ;

2° Pour les classes de chant, de piano, de violon et de déclamation dramatique, en *deux épreuves.*

Pour la première épreuve, l'aspirant fait entendre, savoir :

a. Pour les classes de chant : un morceau de son choix avec lecture à première vue d'un fragment manuscrit imposé ;

b. Pour les classes de piano et de violon :

l'un des trois morceaux désignés lors de l'inscription (à son choix) et un morceau imposé, inédit, à exécuter à première vue;

c. Pour les classes de déclamation dramatique : une scène à son choix — ou deux s'il se présente à la fois en tragédie et en comédie — comprises sur la liste donnée en s'inscrivant.

Les aspirants désignés par le jury sont seuls appelés à passer la seconde épreuve, ils sont convoqués par lettre.

A cette seconde épreuve, le jury décide, pour les aspirants aux classes de piano, de violon et de déclamation dramatique, d'après la liste présentée par eux, dans quel morceau ou scène ils seront entendus à nouveau.

Pour les aspirants aux classes de chant, le jury entend soit le morceau ayant servi à la première épreuve, soit un autre que présenterait l'aspirant, et aussi des exercices très simples sur l'émission de la voix.

Les classes de solfège, d'harmonie, d'accompagnement au piano et de composition sont réservées aux élèves ayant commencé leurs études dans d'autres classes du Conservatoire.

Toutefois, les aspirants n'appartenant pas à l'École peuvent être admis, dans la li-

mite des places disponibles, par décision du Directeur et sur la présentation d'un des professeurs spéciaux (auquel l'aspirant s'est préalablement adressé), après constatation par ce dernier que le candidat possède les connaissances nécessaires et une aptitude suffisante pour justifier cette exception.

On ne peut faire à la fois partie des classes de solfège et d'harmonie, ni des classes d'harmonie et de composition.

Sont seuls admis dans les classes de contrepoint, les élèves qui se destinent à la composition et qui ont déjà fait une année d'études comme élèves dans une classe d'harmonie.

Toutefois les aspirants ne remplissant pas cette condition peuvent être admis s'ils possèdent les connaissances nécessaires et une aptitude suffisante pour justifier cette exception.

Aucun aspirant ne peut être admis s'il ne remplit les conditions d'âge minimum et maximum fixées au tableau ci-après.

Il n'est pas accordé de dispenses.

Tout aspirant doit, en se faisant inscrire, justifier qu'il a atteint le minimum d'âge le 1er octobre et qu'il n'avait pas dépassé l'âge réglementaire avant le 1er janvier de l'année du concours pour lequel il se présente.

CLASSES	AGE d'admission. Minimum au 1er octobre.	Maximum au 1er janvier.
	ans.	ans.
Solfège (instrumentistes) [hommes et femmes]	9	13
Harmonie (hommes et femmes)		22
Accompagnement au piano (hommes et femmes)		»
Orgue et improvisation		»
Contrepoint		»
Chant. Hommes	18	26
Chant. Femmes	17	23
Piano (hommes et femmes)	9	18
Piano (classes préparatoires) [hommes et femmes]		14
Harpe (hommes et femmes)		18
Violon		18
Alto		18
Violoncelle		20
Contrebasse		22
Violon (classes préparatoires)		14
Flûte, hautbois, clarinette		18
Basson, cor, cornet à pistons, trompette, trombone		23
Déclamation dramatique. Hommes	16	24
Déclamation dramatique. Femmes	15	21

Examens

1° Les scènes ou morceaux d'examens et de concours doivent être soumis au Directeur du Conservatoire. Ils sont proposés par les professeurs de chaque classe, un mois avant l'épreuve ; la liste générale est arrêtée par le Directeur.

2° Pour les examens semestriels, chaque élève doit présenter une liste comprenant quatre scènes ou morceaux dont deux peuvent être modernes. Le Comité d'examen des classes choisit la scène ou morceau sur lequel l'élève sera examiné.

3° Pour les concours publics, la liste doit comprendre deux scènes ou morceaux : l'un ancien, l'autre moderne. L'élève peut indiquer ses préférences et, après avis du professeur, le Comité d'examen des classes décide dans lequel de ces scènes ou morceaux l'élève doit concourir.

4° Les élèves qui concourent pour la première fois ne peuvent passer que dans une scène ou morceau ancien.

5° Les scènes de déclamation lyrique et dramatique ne peuvent être choisies que dans les ouvrages joués sur l'un des théâtres nationaux et dont la première représentation remonte au moins à dix ans.

Classes

Art. 31. — L'année scolaire commence le premier lundi d'octobre et finit immédiatement après les concours publics.

Art. 32. — Toutes les classes sont faites dans l'intérieur du Conservatoire.

Art. 33. — Les mères des élèves

femmes sont admises à assister aux leçons.

Art. 34. — Le Directeur détermine les jours et les heures de classe de chaque professeur.

Des Élèves, de leur Admission, de leurs Droits et de leurs Devoirs

Art. 36. — Les examens et les concours d'admission ont lieu du 15 octobre au 15 novembre.

Art. 38. — Le Directeur du Conservatoire peut faire venir un aspirant des départements.

Tout aspirant appelé à Paris pour se présenter au concours d'admission reçoit une indemnité de frais de voyage et de séjour dans cette ville.

La même indemnité de frais de voyage lui est accordée pour le retour, s'il n'est pas admis.

Art. 39. — Aucun aspirant ne peut être admis s'il a moins de neuf ans ou plus de vingt-deux ans.

Au delà de cette limite, l'admission n'a lieu que dans le cas où l'aspirant est jugé assez avancé pour terminer ses études en deux ans ou doué de dispositions exceptionnelles.

Art. 40. — Les élèves ne sont d'abord admis que provisoirement. Leur admission

définitive n'est prononcée qu'après l'examen semestriel qui suit celui de leur admission provisoire.

Art. 41. — Le Directeur répartit dans les diverses classes les élèves admis par les jurys.

Il peut faire passer un élève d'une classe dans une autre lorsqu'il juge ce changement utile à ses progrès.

Art. 42. — Le Directeur peut admettre, sans le concours des jurys, les aspirants aux classes de solfège, d'étude du clavier, d'harmonie et de composition.

Après chaque examen semestriel, il place dans les classes d'opéra-comique les élèves de chant dont les études ont été jugées assez avancées pour qu'ils puissent suivre les classes de déclamation lyrique.

Art. 44. — Nul ne peut être admis dans une classe de solfège au delà de l'âge de treize ans.

Il n'est dérogé à cette règle qu'en faveur des élèves suivant déjà une classe de chant ou d'instrument.

Art. 45. — Aucun élève ne peut faire à la fois partie des classes de solfège et d'harmonie, ni des classes d'harmonie et de composition.

Art. 47. — Aucun élève ne peut, sous peine de radiation, contracter un engagement avec un théâtre quelconque, jouer un rôle,

chanter ou exécuter un morceau sur un théâtre ou dans un concert public, sans la permission expresse du Directeur.

Art. 48. — Tout élève admis dans une classe de chant ou de déclamation, contracte, par le fait même de son entrée au Conservatoire, l'obligation de ne s'engager avec aucun théâtre avant que ses études soient jugées complètes et terminées.

Il s'oblige, en outre, à la fin de ses études, à donner, pendant deux années, son concours aux théâtres subventionnés, s'il est réclamé par l'un des directeurs.

Des Pensions aux Élèves du Chant et de la Déclamation dramatique

Art. 51. — Douze pensions de 1 200 francs à 1 800 francs chacune sont attribuées, par voie de concours, aux élèves des deux sexes qui suivent les classes de chant et se destinent spécialement aux théâtres lyriques.

Dans le cas où les pensions ne seraient pas données en totalité, la somme disponible pourra être distribuée dans l'année en encouragements.

Art. 52. — Dix pensions de 600 francs chacune sont attribuées, par voie de concours, aux élèves des deux sexes qui suivent les cours de déclamation dramatique.

Pour Jouer la Comédie.

Art. 53. — Les pensions sont accordées par le Ministre, d'après l'avis des comités d'examen et sur la présentation du Directeur du Conservatoire et la proposition du Directeur général des Beaux-Arts.

Les professeurs, membres des comités, ne peuvent prendre part au vote lorsque leurs élèves sont candidats à la pension.

Art. 54. — Les pensions peuvent toujours être retirées, en totalité ou en partie, soit disciplinairement par le Directeur du Conservatoire, soit par le comité, à la suite d'un examen.

Règlements intérieurs

Art. 13. — Tout élève ayant obtenu le premier prix de tragédie ou de comédie, s'il n'est engagé au Théâtre-Français, aura droit à un engagement de deux années à l'Odéon, sous la réserve qu'il n'y aura jamais plus d'un lauréat par genre et par sexe, qui soit appelé à bénéficier de ce droit.

L'administrateur général du Théâtre-Français pourra toujours le réclamer à l'expiration de la première année, s'il le juge à propos.

Art. 14. — Le Directeur peut admettre, dans toutes les classes, des auditeurs choisis parmi les aspirants qui, sans avoir obtenu la

majorité, ont réuni le plus de suffrages au concours d'admission.

Les auditeurs ne sont admis que pour la durée de l'année scolaire.

Le nombre en est limité à deux pour les classes de chant et de déclamation, et à trois pour les classes instrumentales.

Art. 15. — Tout élève absent à un examen ou qui manque trois fois dans le mois, sans excuse légitime, la classe dont il fait partie ou un des cours auxquels sa présence est obligatoire, est rayé des contrôles.

Tout élève qui ne se présente pas à la rentrée des classes, sans excuse légitime, est considéré comme démissionnaire.

Art. 16. — Les aspirants étrangers peuvent être reçus avec l'autorisation spéciale du Ministre, sans qu'il puisse, cependant, y en avoir plus de deux par classe.

Ils jouissent des mêmes droits et sont soumis aux mêmes devoirs que les élèves nationaux.

Toutefois, ils ne peuvent être admis à concourir pour les prix que dans leur deuxième année d'études au Conservatoire.

Art. 17. — A chaque examen trimestriel, le Comité se prononce sur le maintien ou le renvoi des élèves.

Il donne à chacun une note d'examen.

En outre, à l'examen du mois de juin, le Comité désigne les élèves qui sont appelés à prendre part au concours et ceux dont les études doivent être considérées comme terminées.

Art. 19. — Tout élève qui, après deux années d'études, n'a pas été admis à concourir est rayé des contrôles. Ce nombre d'années est porté à trois pour les élèves de chant seulement.

Cessent également de faire partie du Conservatoire les élèves qui ont concouru deux fois sans obtenir de récompense et ceux qui, après avoir obtenu une nomination, ont concouru deux fois encore, mais sans succès.

Dans aucun cas, le maximum d'années d'études fixé par l'article 7 ne pourra être dépassé.

Art. 20. — Les jurys de concours délibèrent à huis clos et votent au scrutin secret.

Ils décident d'abord, à la majorité absolue, s'il y a lieu de décerner le premier prix. S'ils jugent qu'il doit y avoir plusieurs premiers prix, cette nouvelle décision doit être prise à la majorité des deux tiers.

Les mêmes règles sont suivies pour la désignation du ou des lauréats.

Il est procédé dans les mêmes formes pour le second prix, les accessits et les médailles.

Art. 62. — Les concours ont lieu dans le mois de juillet.

Art. 63. — Les récompenses se divisent en :

Premier prix,
Second prix,
Premier accessit,
Deuxième accessit.

Pour le solfège et les classes préparatoires de piano et de violon, il est décerné des premières, des deuxièmes et des troisièmes médailles.

Art. 64. — Dans les jurys de concours, la présence de sept membres au moins est nécessaire pour que les délibérations soient valables.

Art. 65. — Les membres du jury doivent se récuser dans les concours où figurent des élèves auxquels ils ont donné des leçons dans l'année.

Tout prix ou accessit, obtenu en violation de cette disposition, est annulé.

Professeurs du Conservatoire

Un jeune et brillant critique, M. Lucien Roblot, que la mort a enlevé à la fleur de l'âge, alors que son grand talent lui promettait le plus bel avenir, a décrit en des pages pleines d'esprit, de finesse, le cours de quelques professeurs du Conservatoire.

Pour Jouer la Comédie.

Nous croyons intéressant de reproduire ici ces remarquables études.

Silhouettes de Professeurs (1)

M. Worms.

Dans la cour rectangulaire, où se répercutent les mugissements des cuivres et les sons filés des chanteurs, qui donnent l'illusion d'une gare voisine, les élèves de M. Worms attendent leur professeur. Mais n'ayez pas surtout cette opinion bourgeoise de croire que jeunes gens et jeunes filles puissent échanger de galantes conversations. Je regrette de détruire une légende; la vérité vraie, comme dit Figaro, est que le Conservatoire national de musique et de déclamation pourrait s'appeler aussi la dernière École de morale. L'aimable M. Lamy veille sévèrement à la séparation des sexes. Les hommes sont refoulés dans leur salle d'attente, d'aspect spartiate, avec ses murs nus entourés d'un banc de bois, et ils n'aperçoivent plus qu'à distance réglementaire leurs camarades, ingénues aux clairs cheveux, aux yeux tendres, tragédiennes au masque fier, au front étroit sous les lourds bandeaux noirs.

Dix heures sonnent. M. Worms, dont

1) *Revue hebdomadaire* (juin 1903).

l'exactitude est proverbiale, apparaît, et ses élèves le suivent dans la salle dite « de concours », où se font habituellement les classes. Une galerie circulaire la partage à moitié de sa hauteur; dans le bas, bâillent, très sombres, de petites loges ; les murs sont peints en rouge; le balcon s'agrémente d'une légère teinte vert d'eau. Le jour, mesuré par les fenêtres étroites, n'éclaire qu'à demi cet austère décor. Au fond, une petite scène, à gauche les banquettes féminines, à droite les banquettes masculines, au milieu le fauteuil du professeur, ligne infranchissable de démarcation.

On appelle, au Conservatoire, la classe de M. Worms « la classe des gens sérieux ». Mais le sérieux du professeur, qui semble avoir gagné tout son auditoire, ne va pas jusqu'à la tristesse. Si M. Worms ne rit jamais, il sourit quelquefois, et ce sourire, sur des lèvres graves, prend un charme particulier. Son autorité s'allie à une douceur mélancolique; son pessimisme se tempère d'indulgence. Son enseignement reflète sa personne physique. La chevelure, grisonnante, demeure épaisse ; l'allure est restée jeune, le visage, patiné comme une médaille antique, conserve la netteté ferme de ses lignes. Ainsi ses leçons affirment une longue expérience, qui n'est point lassée, et sous le

détachement des attitudes, une attention soutenue.

M. Worms conçoit, d'une manière très précisément limitée, le rôle du professeur et la nature de l'enseignement au Conservatoire.

Pour lui, le Conservatoire ne saurait être qu'une école préparatoire, et il veut uniquement apprendre à ses élèves l'art de la diction. Il considère cette étude comme indispensable et suffisante. Le reste, le métier extérieur, s'acquiert naturellement, en jouant. Il trouve tout à fait ridicules, de la part des élèves, cette manie générale de la mise en scène, qui n'est justifiée par rien, puisqu'ils ne disposent pas des accessoires voulus, et tous ces grands gestes à vide, salut de l'épée, coup de chapeau à plumes, puisque l'on concourt en habit noir.

Je me hâte d'ajouter que la diction, telle que l'enseigne M. Worms, implique, en effet, toutes les qualités essentielles : netteté de l'articulation, d'abord. M. Worms n'admet pas qu'on parle « charabia ». « N'ayez rien de vague. L'attention au théâtre ne peut pas se fixer sur du vague », — justesse de la tonalité générale, qui n'exclut point les nuances, — force de la réflexion « sans laquelle tout est mécanique, vide et faux ». Une fois l'ossature

solidement établie, mais alors seulement, on peut, sans péril, s'abandonner à la fantaisie. Sinon, vous construisez des bonshommes qui ont la tête en bas. »

M. Worms procède par petites touches, immédiates et successives, qui arrêtent l'élève et brisent un peu son élan. Mais, à le suivre attentivement, on s'aperçoit bientôt que ces remarques de détails se juxtaposent, se complètent, se coordonnent en un faisceau harmonieux, *le style*, par où se distinguent tous les élèves du maître.

M. Paul Mounet.

« Bonjour, mes enfants. » Ces mots, jetés d'une voix brève et forte, manifestent tout entier l'homme et le professeur. Il est *simple*, simple dans son allure, sa tenue et son enseignement. Il arrive, presque toujours vêtu d'un pardessus brun, dont le col est invariablement relevé, coiffé d'un chapeau haut de forme, aux larges ailes, qui ignore les huit reflets à la mode.

L'esthétique de M. Paul Mounet ne s'abaisse point à ces banales élégances.

Sa simplicité se pare d'une bonté charmante. Sans morgue, sans pédanterie, il s'entretient, en camarade, avec ses élèves, qui l'adorent. Il ne mesure ni son temps, ni sa

peine, et, en dehors du Conservatoire, chez lui, ou dans sa loge, à la Comédie-Française, il prodigue encore leçons et conseils.

Pendant son cours, M. Paul Mounet s'assied rarement. Il se promène de long en large, ou bien, debout, devant le piano à queue qui meuble, avec des banquettes et quelques chaises, chacune des classes, il indique à ses élèves le mouvement et la couleur d'un morceau, en rythmant les vers de coups frappés avec la main sur le bois du piano. Un geste, une attitude, en désaccord avec la pensée ou la situation, le choquent? Il escalade, en deux sauts, la scène minuscule : « Voyons, mon petit, ce n'est pas ça. Tiens, regarde », et lui-même prêche d'exemple.

Mais, en général, il laisse d'abord ses élèves dire en toute spontanéité leur scène d'étude. Parmi les incertitudes de diction ou les fautes de goût, il tient à surprendre l'individualité possible. Tous ses efforts tendent à la développer. « Les qualités originales d'un élève, ce sont souvent ses défauts », a coutume de dire M. Paul Mounet. Formule un peu paradoxale, pensée très juste. N'en concluez pas, cependant, qu'il se livre à la culture des défauts. Mais il les utilise, en les transformant, médecin avisé qui, sans heurter jamais la nature, l'aide ou la corrige délicatement.

Son enseignement, très large, a le souci constant des grandes lignes. M. Mounet se garde bien de « seriner » une intonation. En phrases claires et familières, il précise la situation, de telle sorte que l'élève, ayant senti juste, ne puisse plus dire faux.

« Éclairez-moi toute cette scène de *Don Juan*. Toi, mon ami, conserve, au milieu de tes compliments, l'air d'un gentilhomme. Ne baisse pas la taille, domine toujours Charlotte, et puis lorsque tu vantes à cette paysanne la beauté de ses mains, et qu'elle te répond : *Si j'avais su ça tantôt, je n'aurais pas manqué de les laver avec du son*, il faut que tu te mettes à rire, légèrement. Tu te dis : Elle est charmante, est-elle assez naïve? »

Il règle, avec beaucoup de netteté, les temps et les mouvements : « Tu te tiens d'abord éloigné, puis tu t'approches peu à peu, et enfin tu prends Charlotte par la taille. A ce moment-là, tes sentiments deviennent plus vifs. » — Puis, tourné vers la jeune fille : « Lorsqu'il t'a promis le mariage, tu dois commencer à t'abandonner, mon petit chat. Tu as lutté jusque-là, en brave fille, mais maintenant tu n'as plus de raisons pour résister. »

« Je suis un maître nageur qui jette carrément ses élèves à l'eau. Je ne les attache

pas à une corde, je les surveille du bord. Ils ne peuvent pas se noyer, et ils apprennent naturellement à nager. »

Cette image résume exactement la méthode de M. Paul Mounet, méthode heureuse, puisque cinq de ses élèves, sur sept, ont été admis à concourir. Un succès si mérité n'étonnera point ceux qui savent combien il a fallu de talent à M. Mounet pour se situer à la Comédie-Française, et qui se rappellent — quelques-uns affectent trop de l'oublier ou de l'ignorer — ses multiples et magistrales créations, durant dix années, au théâtre de l'Odéon.

M. de Féraudy.

M. de Féraudy enseigne à penser, mais à penser simplement. Car s'il a peu d'estime pour les comédiens qui ne pensent pas, il trouve parfaitement ennuyeux ceux qui veulent penser trop.

Il analyse, commente, dissèque un caractère ou un rôle, et les reconstruit, tout cela avec une bonne humeur inlassable, et avec esprit. Le culte qu'il rend à la pensée n'empêche pas, en effet, M. de Féraudy de sacrifier à l'esprit. Ses remarques, toujours justes et amusantes, quelquefois un peu dures — mais ce diable d'esprit galope ! — jaillissent et fusent. Bien morose qui ne rirait pas, bien sot qui

ne profiterait de ses commentaires spontanés ou réfléchis, moqueurs et avisés.

De petits yeux qui s'ouvrent, clignent, virevoltent dans le visage glabre et large, le front grave barré de la mèche napoléonienne, la bouche fine et mobile, une voix mordante, dont tous les mots portent, des gestes amuseurs et amusés, M. de Féraudy, preste, leste, exécutant parfois avec sa canne de rapides et adroits moulinets, *joue* son enseignement.

Et sous cette apparence de légèreté papillonnante et papillotante, les plus solides qualités de professeur.

Ce serait défigurer, jusqu'à la rendre méconnaissable, la manière de M. de Féraudy que de vouloir la condenser en des formules abstraites. D'ailleurs on n'y parviendrait pas. Je préfère transcrire quelques notes qui vous donneront une idée plus exacte de cette classe « à la bonne franquette ».

Sur la scène, un élève dispose une chaise — qui se transformera bientôt pour lui en sellette — et il éprouve le besoin de nous prévenir que cette chaise représente un trône.

M. de Féraudy : « Je le verrai bien à la façon dont vous vous assiérez dessus. Régisseur, va ! Commencez. »

Pour Jouer la Comédie.

L'élève récite quelques vers de la *Fille de Roland*.

— Vous ne mettez rien là-dedans. Quelle idée vous faites-vous de Charlemagne ?

— Il est vieux.

— C'est un accident, ce n'est pas un caractère. Charlemagne peut être appesanti par l'âge, et attristé. Mais il n'est pas affalé, comme vous le faites. Sa force morale subsiste.

C'est bien le vent du soir qui me souffle au visage.

— Pas mal dit... pour l'Odéon. Mais c'est insuffisant. Le vers est vraiment beau et poétique. Vous pouvez, vous devez ici faire sonner le lyrisme.

Enfant, tu pleures, et pourquoi ?...

— Ah ! non, ne chantez plus, ne levez pas les bras en l'air. Cette simple question ne nécessite aucune envolée. Rentrez dans la réalité, et parlez comme tout le monde.

A un autre : « Il y a toujours moyen de renouveler un rôle, en y mettant plus de vérité. De la vérité, encore de la vérité, qu'il s'agisse d'œuvres modernes ou classiques. La vie, au théâtre, voilà l'essentiel. Tout ce qui est mort est assommant. »

A un troisième : « Ne changez pas tant d'inflexions. Dans la vie, on ne change

d'inflexion qu'avec le sujet, et ce n'est pas monotone, parce qu'on dit juste. Observez donc. Lorsque vous allez dans le monde, au lieu d'écouter *ce que* l'on dit — vous n'y perdrez pas grand'chose! — écoutez *comment* on le dit. »

Souvent, des anecdotes pour réveiller l'attention. Puis, en quelques traits, de jolies esquisses. « Pourquoi jouer triste le *Bonhomme Jadis*? Il est jeune de cœur et d'esprit, ce vieux, et il rit, il rit avec de la poésie. Sa jeunesse et sa gaieté, toujours en fleur, doivent précisément contraster avec la gravité, trop tôt mûrie, d'Octave. »

Des recommandations amicales pour le jour du concours. « Il ne suffit pas de plaire à ta famille. Il faut gagner les indifférents, et, surtout, enlevez la famille des autres. Ça, c'est le plus beau... et le plus difficile! »

L'habileté professorale de M. de Féraudy est remarquable. Il excelle, comme Socrate, à accoucher les esprits. Il discerne très judicieusement la véritable nature de chacun de ses élèves, et la met adroitement en valeur. S'il veut, d'abord, que l'on sache construire un rôle, il ne néglige pas, à l'occasion, d'enseigner les « petits trucs » du métier. Sous sa direction, un élève intelligent apprend

vite à travailler personnellement et à pouvoir, au besoin, se passer de professeur.

C'est — je le sais — le résultat que se propose, avant tout, M. de Féraudy.

M. Le Bargy.

A peine moins chevelu et moins élégant qu'à la scène, M. Le Bargy professe avec un calme britannique — très intelligemment. Pas de gestes. La voix nette, bien posée. Il reste toujours assis dans son fauteuil, le dos légèrement courbé, relevant à demi la tête, dont le front bombé, le menton volontaire, les yeux bleu pâle, aigus et résolus, sont singulièrement expressifs.

Parfois un éclair ardent du regard, une intonation palpitante de la voix livrent une âme tendre qui s'applique, d'ordinaire, à maîtriser sa tendresse. C'est alors que transparaît la sensibilité de M. Le Bargy. Aussi éloignée de la froideur que de la sensiblerie, elle est contenue, supérieure, plus intellectuelle qu'instinctive, et c'est cette sensibilité toute moderne qui fait de lui un merveilleux interprète des œuvres de M. Paul Hervieu.

Il faut avoir surpris, sous les dehors d'une sécheresse dédaigneuse, cette émotion profonde, pour ne plus trouver inattendu le principe même sur lequel M Le Bargy établit

son enseignement. « Le fond de notre art, répète-t-il souvent à ses élèves, c'est la sensibilité. Vous devez, avant tout, vous mettre dans l'état passionnel voulu. »

Mais, pour se manifester, la passion n'a pas besoin d'être déclamatoire, et M. Le Bargy s'élève énergiquement contre « ces intonations conventionnelles et fausses qui semblent incrustées dans les murs du Conservatoire ».

« Chaque fois qu'à Londres j'ai vu jouer un drame de Shakespeare, mouvementé et violent, comme la *Mort de César*, par exemple, j'ai été étonné et charmé de l'habituelle simplicité des acteurs anglais. Ils n'attaquent pas oratoirement, ils accentuent, et l'accentuation vaut mieux que le cri, qui ne signifie rien. »

La justesse et la mesure, voilà ce que demande M. Le Bargy. Il proscrit les effets de voix, qu'il faut laisser aux barytons de province. Il veut que la diction, appuyée sur le mouvement et le rythme, traduise toute la pensée. Lui-même cherche et indique l'intonation vraie, et l'impose trop à l'oreille de ses élèves. Il se méfie de leur intelligence. Il leur reproche de ne pas assez travailler par eux-mêmes, et de tout demander au professeur, au lieu de venir seulement chercher au Conservatoire des idées générales, des théories

justes et des méthodes. Il leur reproche, aussi, de n'avoir à aucun degré l'audace du geste, et il leur conseille de saisir toutes les occasions possibles de jouer la pantomime.

« Précisez-moi donc la série de gestes que vous avez conçus », dira-t-il à un élève, et il en discutera la vérité psychologique, il dessinera verbalement ceux qu'il imagine, mais sans les réaliser.

Son enseignement, qui dénote un rare esprit d'analyse et un intellectualisme distingué, est d'un conférencier, d'un littérateur qui raisonne, plutôt que d'un artiste qui s'abandonne à sa nature. Sa faculté de comprendre est extrême, sa faculté d'exprimer, originairement plus limitée, a dû se développer sous l'action d'une énergie toute-puissante.

Ses critiques sont faites d'une voix un peu cassante, sous une forme qui semble cherchée et qui doit bien pourtant être naturelle à M. Le Bargy. « Donnez-moi un sens arrêté au monologue d'Hamlet. Vous ne dégagez pas ce qu'il y a là-dedans de raison philosophante. Tout reste dans une note mélopéenne de vague mélancolie. »

M. Le Bargy recourt volontiers aux images : « Votre jeu est plein de balles mortes. Les traits ne vont pas jusqu'à la cible », et,

dans un moment d'humeur : « Vous êtes une passoire, mademoiselle, vous ne gardez rien. Tout est toujours à recommencer. » — Soyez donc une ingénue, blonde et fine par emploi, pour vous entendre traiter de passoire!

C'est l'unique fois, d'ailleurs, où j'ai vu M. Le Bargy sortir de sa réserve coutumière et ne pas se contenter d'une ironie discrète. Il se distingue, au contraire, par une politesse froide. Lui seul, au Conservatoire, ne tutoie jamais ses élèves. Il les tient à une distance respectueuse, et demeure toujours le Maître.

M. Silvain.

M. Silvain donne la main droite à la tragédie, et la main gauche à la comédie classique. Il les aime « d'une amour sans seconde », et cette tendresse exclusive et jalouse le rend un peu froid pour les modernes. Il appartient, corps et âme, au répertoire, qu'il défend contre les dédains, intéressés, de certains interprètes, et contre l'envahissement des critiques.

Il considère un peu ces derniers comme des barbares, et ne pardonne pas à Voltaire « d'avoir assassiné Corneille à coups d'épingle ». Le répertoire étouffe sous le poids toujours accru des notes, des commentaires et des gloses. « Autant de mollusques qui se sont

accumulés sur ces admirables et purs îlots que sont les œuvres classiques. Grattez seulement, et, libérée de cette végétation parasite qui la déforme, l'œuvre surgira dans sa beauté rayonnante, aux arêtes vives, aux lignes idéales. »

M. Silvain recommande donc à ses élèves l'étude directe du texte. « Nos grands classiques prennent soin de nous indiquer eux-mêmes l'interprétation vraie. Avec eux, on ne peut pas se tromper. » — Ce cri d'admiration lui échappe au cours d'une explication de Racine (*Mithridate*, acte I, scène 1) : « J'entrerais en pleurant », avait-il dit à l'élève qui jouait Xipharès. Il entend le vers « Au milieu de mes pleurs, je ne le cèle pas », et il s'enthousiasme : « *Au milieu de mes pleurs*, tu vois, ça y est. »

M. Silvain ne devait point, au reste, éprouver de surprise, car il connaît par cœur Corneille, Racine et Molière. Sans une minute d'hésitation, il vient en aide aux mémoires défaillantes — et sa belle voix claire donne le ton.

De même que M. Silvain répudie les éléments étrangers qui enveloppent et dénaturent la pensée de l'auteur, de même il sacrifie toutes les surcharges inutiles qui empâtent l'interprétation. La caractéristique de son en-

seignement, comme de son jeu, c'est le *naturel.* « Ne récitez pas. Ayez toujours l'air d'inventer ce que vous dites. Regardez qui vous parle, la meilleure façon d'entendre est de regarder. Le geste doit partir de la tête ou du cœur. Il est inutile, quand on n'ajoute rien à l'idée. »

A propos du rôle d'Arnolphe : « Jouez-le avec une *simplicité* convaincue; le comique, terrible, jaillit non des pitreries qu'on y met souvent, mais de la situation, du seul contraste entre ce doctrinaire, cet homme de quarante ans, et l'ingénuité cruellement inconsciente d'Agnès. » — « Dites le vers aussi *simplement* que de la prose, mais en respectant le rythme et la ligne mélodique. »

Par un juste retour, M. Silvain, qui s'est constitué le gardien du répertoire, peut physiquement en incarner les personnages tragiques ou comiques. En lui se mêlent la majesté et la bonhomie, majesté de la taille, bonhomie de l'allure. Son profil, accusé et fin, est celui d'un empereur romain ; mais, de face, le visage perd sa sévérité. Sous des paupières un peu lourdes, brillent les yeux vifs, les joues épaisses s'embourgeoisent, la bouche charnue sourit sensuellement. Rien de contradictoire, cependant. Un ensemble, qui concilie des éléments divers, fait pour personnifier alter-

nativement Auguste et Tartufe, le vieil Horace ou Arnolphe.

M. Leloir.

Lorsque vous entrerez au musée du Louvre, je vous engage à vous arrêter, dans la salle La Caze, devant le portrait du poète Quevedo par Esteban Murillo. Aucune photographie n'offre de M. Leloir une image aussi vivante que cette petite toile. C'est la même maigreur du visage, aux méplats accusés, au teint pâle, le même modelé du front, la même hardiesse dans la courbe du nez, la même bouche arquée dont les coins retombent avec une égale expression de mépris, et surtout, derrière le binocle, le même regard hautain des yeux creux, meurtris et ardents.

Quant à la longue et mince silhouette de M. Leloir, elle évoque assez bien ces vieux évêques de l'Église primitive, que l'on voit se profiler sur les fresques de M. Puvis de Chavannes. Est-ce cette apparence de raideur hiératique qui vaut à M. Leloir le surnom de « pontife » ? L'appelle-t-on ainsi, au Conservatoire, parce qu'il enseigne comme on officie, ou parce que, tel saint Loup arrêtant Attila, il protège sa classe avec un soin pieux contre toute incursion étrangère? J'inclinerais plutôt vers cette dernière explication, car seul,

M. Leloir, qui est un esprit inquiet, ne m'a pas autorisé à suivre son cours. Je n'ai pu, à mon grand regret, pénétrer qu'une fois dans l'enceinte sacrée du temple.

Ce jour-là, le grand prêtre tenait entre ses bras une jeune fille, qui figurait Adrienne Lecouvreur quelques minutes avant sa mort. Il lui apprenait à se laisser tomber et cherchait avec elle le mouvement juste. Quand il crut l'avoir trouvé, il fit recommencer la scène, en réglant avec précision le moindre détail. « Tombez en avant, et vous — il s'adressait à l'élève chargé du rôle de Maurice de Saxe — redressez-la doucement, appuyez-la sur votre épaule, faites quelques pas pour l'amener jusqu'au fauteuil. »

— Elle est lourde, objecta le jeune homme.

— Allons donc ! On ne peut pas vous crier comme à l'acteur qui relevait l'énorme Mlle Georges : « Faites-le en deux voyages. » Le Maître ne dédaigne point de plaisanter avec ses disciples.

D'une voix dont le volume et l'intensité sont extraordinaires, il critique les intonations et les attitudes défectueuses, et donne à ses observations un tour pittoresque. « C'est du fromage mouillé. Vous avez l'air de signer l'abdication de Fontainebleau. »

Pour Jouer la Comédie.

M. Leloir — autant qu'il m'a été permis d'en juger par cette unique leçon, qui devait fermer le cercle d'études antérieures — est un parfait metteur en scène. Il indique nettement la série de mouvements et de gestes qui peuvent extérioriser l'idée. L'acteur, chez lui, ne se sépare pas de l'artiste.

M. Leloir a la réputation d'être un très consciencieux professeur.

Aujourd'hui M. Worms est retiré du théâtre, et MM. de Féraudy et Le Bargy sont retirés du Conservatoire.

Ils ont été remplacés par MM. Georges Berr et Truffier — qui sont des professeurs aussi remarquables que leurs aînés — et l'illustre tragédienne Mme Sarah-Bernhardt.

L'enseignement de l'art dramatique est donc confié actuellement à MM. Paul Mounet, Leloir, Silvain, Georges Berr, Truffier, Madame Sarah-Bernhardt. Et il est en de bonnes mains.

Professeurs Libres

Mais les professeurs du Conservatoire n'ont pas le monopole de l'enseignement.

Et les jeunes gens et les jeunes filles

du monde qui ne songeraient nullement à entrer rue du Faubourg-Poissonnière, mais voudraient simplement apprendre à bien jouer la comédie de salon, à réciter gentiment ou lire à haute voix, s'adresseront avec profit à certains professeurs libres dont l'enseignement est excellent, sinon supérieur à celui du Conservatoire.

Parmi ces professeurs dont l'autorité est justifiée par tous les succès que leurs élèves ont obtenus, nous pouvons citer :

MM. Brémont, Guillemot, Depas, Céalis, Leitner, Sadi-Pety, Amaury, Laudner, Davrigny, Eugène Larcher, Paumier, Gravollet, Marquet, Georges Clément, Kéraval, Roger, Teste, Falconnier, Michel-Laforgère.

Mmes Thénard, Foley (cours spécial de diction et chant), Dupont Vernon, Mortagne, De Lapeyrière, Georges Clément, Piétry (cours spécial de comédies de salon), Heurteau, Roger, Litini, Marie-Laure, Boudinier, Dulaurens, Jane May.

Chapitre XX

Recueils de Pièces de salon
Quelques Comédies Faciles a Jouer dans le Monde

On cherche toujours des pièces commodes à jouer dans les salons, et on les trouve difficilement; certaines librairies pourtant font aujourd'hui d'excellents catalogues où sont mentionnés avec le sujet et le genre de la pièce, le nombre, l'âge des personnages et l'état des décors.

Nous recommandons spécialement le catalogue de la *Librairie Théâtrale* (1) et de la *Librairie Stock*, les deux plus grandes librairies de théâtre qui existent; ils sont précieux à cet égard.

On trouve aussi de jolies comédies dans certains vieux recueils. En voici quelques-uns :

Le théâtre d'éducation, de Mme de Genlis, contient plusieurs petites comédies d'une

(1) *Librairie Théâtrale*, 30, rue de Grammont.

invention heureuse, écrites avec beaucoup de naturel, de facilité. Il est peu de familles qui ne puissent en permettre la représentation à leurs enfants.

Le théâtre de salon, de Mers, est d'un esprit un peu trop quintessencié ; sa seule qualité est son élégance. Les personnages appartiennent au grand monde.

Le théâtre de Nohant, de George Sand, écrit en vue des réunions d'amateurs à la campagne et qui est charmant.

Le théâtre à la ville, jolies comédies de salon, par Eugène Ceillier, Gaston Maugras et Lucien Perrey.

Au rideau, comédies de salon, par Eugène et Adrien Adenis.

Théâtre de salon, par Mme Stanislas Meunier.

Théâtre des jeux du monde, par Émile de Najac.

Théâtre de société, par Albert Berteaux.

Théâtre des familles, par Mme de Gaulle.

Comédies de salon, par Mme de Gévrie.

Le théâtre sans parterre, par S. D.

Gymnase des enfants (4 volumes).

Levers de rideau, par M. A. de Besancenet.

Proverbes, par M. A. de Besancenet.

Théâtre moral, par M. Lévêque.

Théâtre de salon, par Mérv.

Pour Jouer la Comédie.

Comédies sans comédiens (théâtre en vers), par Victor Kervani.

Gymnase des salons (théâtre en vers), par M. Villemin.

Petites comédies, par M. Eugène de Margerie.

Théâtre impossible, par Edmond About.

Recueil de saynètes et monologues (huit volumes parus), *Stock*, éditeur. (C'est un des plus intéressants recueils à consulter. Nous le recommandons spécialement.)

Théâtre de campagne (4 vol.), *Ollendorff*, éditeur.

Théâtre de poche, par Jacques Normand.

Paravents et Tréteaux, par Jacques Normand.

Pour casinoter, par Félix Galipaux.

Monologues et récits, par Félix Galipaux.

Monologues comiques et dramatiques, par Grenet-Dancourt.

Pour quand on est deux, par Colias.

Pour quand on est trois, par Colias.

Devant la cheminée, par J. Berr de Turique.

Paroles sans musique (poésies), par G. Boyer.

Pour dire dans les soirées, par A. Godard.

Quelques Titres.

Comédies pour théâtre ou salon, par J. de Gourel.

A côté de la rampe, par E. Romberg.

Nouveaux proverbes, par Tom-Bob.

Pièces à dire, par A. Carcassonne.

Nouvelles pièces à dire, par A. Carcassonne.

Scènes à deux, par A. Carcassonne.

Théâtre d'adolescents, par A. Carcassonne.

Théâtre des jeunes filles, par A. Carcassonne.

Gaîtés en majeur, en mineur, par A. Cuendet.

Théâtre des familles, par Nadaud, Ordonneau, Verconsin.

Notre répertoire, par Paul Carré.

Pour jeunes filles, par Henri Lefebvre.

Pantins sans ficelles, par Louis Legendre.

Comédies de château, par Lemercier de Neuville.

Théâtre de fantaisie, par G. Nadaud.

Théâtre des Dames, par J. de Marthold.

On va commencer ! par Ponsevrez.

Avant de terminer ce petit volume, qu'on nous permette de donner ici le titre des comé-

dies de salon, en un acte, convenables, faciles, intéressantes à jouer et qui n'ont pas encore été trop usées par un grand nombre de représentations.

Mariage d'amour, 1 homme, 1 femme (Librairie Théâtrale).

Y avait un arrêt à Dijon, 2 hommes, 1 femme (Librairie Théâtrale).

L'affaire Boreau, 3 hommes (Librairie Théâtrale).

Consultation de 1 à 3, 1 homme, 1 femme (Librairie Théâtrale).

Bourrasque, 1 homme, 1 femme (Librairie Molière).

Mouton, 3 hommes, 2 femmes (Librairie Stock).

Nouveau Régime, 2 hommes, 3 femmes (Librairie Stock).

Le Record, 3 hommes, 2 femmes (Librairie Stock).

Fausse route, 1 homme, 2 femmes (Librairie Molière).

Avec sa Mère ! 2 femmes (Librairie Molière).

Peur folle, 2 femmes (Librairie Molière).

Valse assise, 1 homme, 1 femme (Librairie Stock).

Avant la Lettre, 2 hommes, 2 femmes (Librairie Stock).

Quelques Titres.

Chef de Rayon, 1 homme, 1 femme (Librairie Stock).

Rêves d'un Soir, 1 homme, 1 femme (Librairie Joubert),

Il était une fois... (vers), 1 homme, 1 femme (Librairie Joubert).

Bi-mariés, 1 homme, 1 femme (Librairie Joubert).

A qui le Tour? 2 hommes, 1 femme (Librairie Théâtrale).

Doux espoirs! 1 homme, 1 femme (Librairie Joubert.

Quelques-uns des recueils que nous avons signalés plus haut sont très anciens. Certains sont épuisés ou difficiles à se procurer en librairie même en y mettant le prix, mais ils existent à la Bibliothèque Nationale où l'on pourra les consulter.

Table des Matières

PRÉFACE..... 7

INTRODUCTION..... 21

CHAPITRE I : *Choix de la pièce. — Metteur en scène. — Régisseur. — Distribution des rôles.* 28

CHAPITRE II : *Répétitions. — Manières d'apprendre*..... 36

CHAPITRE III : *La Diction. — Défauts de prononciation* (Bégaiement; Grasseyement; Blèsement; Suppression; Balbutiement; Bredouillement; Ronflement; Aspiration; Respiration; etc., etc.). — *Le Son* (Défauts du son; Faiblesse; Chevrotement; Voie aiguë; etc.). — *L'Articulation. — L'Inflexion*..... 47

CHAPITRE IV : *Le Naturel. — L'Intonation. — La Sensibilité* (Paradoxe de Diderot)..... 68

CHAPITRE V : *Le Geste* (Le visage; les bras; les mains; les jambes; le corps; etc.)..... 81

CHAPITRE VI : *La Salle* (Arrangement de la salle; Chauffage; Aération; Places; etc.). — *L'Éclairage*..... 88

CHAPITRE VII : *Les dernières Répétitions. — Le Souffleur*..... 92

CHAPITRE VIII : *La Mémoire. — La Timidité. — Remèdes contre le trac*..... 99

CHAPITRE IX : *Derniers Conseils*..... 111

CHAPITRE X : *La Scène* (Construction de la scène). *La Rampe* (Construction de la rampe). — *Les Coulisses*..... 120

CHAPITRE XI : *Les Loges. — Le Rideau. — Les Décors* (Principes de décoration; Choix des couleurs, etc.). — *Le Trou du souffleur*..... 130

CHAPITRE XII : *Les Accessoires. — Bruits de coulisse* (Tonnerre; Pluie; Grêle; Neige; Éclairs; Cris d'animaux; Vent; Lune; Soleil; Étoiles; etc.). — *Les Trappes*..... 157

CHAPITRE XIII : *Programmes. — Affiches*..... 166

CHAPITRE XIV : *Le Maquillage* (Boîte à maquillage). — *Comment on fait sa figure. — Comment on se grime* (Comment on se rajeunit; Comment on se vieillit; Les Rides; Perruques; Barbe; Moustache; Favoris). — *Comment on se grandit. — Les Fards* (Différentes sortes de fards; Teintures; etc.)..... 176

CHAPITRE XV : *Le Costume. — Costume historique. — Costume moderne*..... 216

CHAPITRE XVI : *Principaux volumes à consulter sur le costume et son histoire*..... 225

CHAPITRE XVII : *Le Monologue*..... 228

CHAPITRE XVIII : *Argot de théâtre. — Les Emplois* 237

CHAPITRE XIX : *Le Conservatoire* (Examens; Classes). — *Professeurs du Conservatoire. — Professeurs libres* 244

CHAPITRE XX : *Recueils de pièces de salon. — Quelques comédies faciles et intéressantes à jouer dans le monde* 278

1876-07. — CORBEIL. Imprimerie ED. CRÉTÉ.

La VIE HEUREUSE

Revue Universelle Illustrée

50 CENT. LE NUMÉRO 50 CENT.

Le numéro paraît le 15 de chaque mois.

---

48 PAGES IN-FOLIO
tirées sur papier de grand luxe
sous une magnifique couverture en couleurs

LA VIE HEUREUSE publie chaque mois plus de vingt articles actuels, littéraires, documentés, qu'illustre une profusion d'images attrayantes ou curieuses.

C'est toute la vie littéraire, artistique, sportive, mondaine, charitable, qu'elle fait connaître à ses lecteurs.

ABONNEMENTS :

PARIS ET DÉPARTEMENTS : Un an.... 7 fr. ; Six mois.... 4 fr. 50
ÉTRANGER..... : Un an.... 9 fr. ; Six mois.... 5 fr. 50

AVANTAGES RÉSERVÉS AUX ABONNÉES DE LA *VIE HEUREUSE*

POUR 18 FRANCS PAR AN (France) **(Union Postale : 25 fr.)** : La *Vie Heureuse* et la *Mode Pratique*, soit 64 numéros de Revues formant deux gros volumes de plus de 1600 pages illustrées de plus de 4000 gravures. Revue universelle illustrée, littéraire, artistique, sportive et mondaine.

Ces deux journaux réunis constituent ainsi :

La PLUS COMPLÈTE et la PLUS ADMIRABLE des REVUES FÉMININES

Envoi d'un numéro spécimen contre un timbre de 0 fr. 15.

ABONNEMENTS

à la *Vie Heureuse* et à la *Mode Pratique* réunies :

POUR LA FRANCE : Édit. ordinaire : 18 fr. ; Edit. sur papier vélin glacé : 22 fr.
UNION POSTALE..... : 25 fr. ; UNION POSTALE..... : 29 fr.

Tous les Abonnements sont remboursés par des Primes Artistiques.

PN
2053
L6

Lorde, André de
Pour jouer

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY